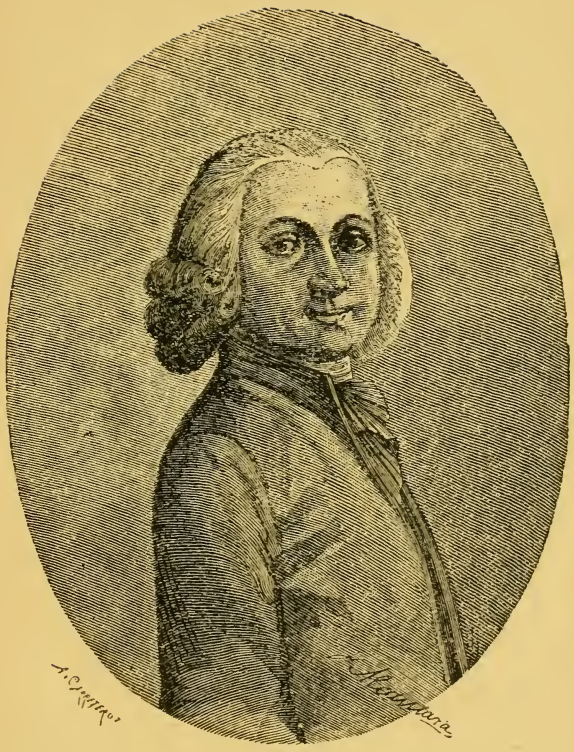
LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
Dean Fund

LUIGI BOCCHERINI



Luis Boccherini.

Lith. Rana Rodin. à Bar.

Boccherini,

D'après une miniature qui appartenait à feu J.-B. Carlier.

Boccherini,

dessiné à Madrid, par Mazas, d'après le buste original.

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

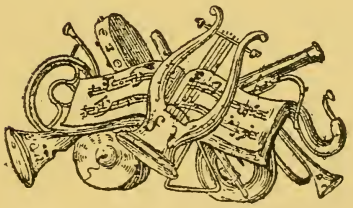
LUIGI BOCCHERINI,

SUIVIE

DU CATALOGUE RAISONNÉ

DE TOUTES SES ŒUVRES, TANT PUBLIÉES QU'INÉDITES

par L. PICQUOT



PARIS

CHEZ PHILIPP, ÉDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19

ET CHEZ LES PRINCIPAUX MARCHANDS DE MUSIQUE

1851

BROUDE BROS.
Music
NEW YORK

236044

PRÉFACE

En remettant au jour l'œuvre de L. Picquot, nous avons, certes, pour but essentiel de rappeler l'attention sur un art tout saturé de fantaisie, tout vivifié d'inspiration, tout empreint d'une douce et pénétrante poésie, sur un art à la fois puissant et varié que nous croyons fermement capable de revivre, car il réalise une chose probablement unique dans le domaine musical : on s'apercevra, en effet, dès qu'il sera plus et mieux connu, qu'un des maîtres instrumentistes les plus authentiques de la vieille Italie, le seul et unique héritier, peut-être, d'un Sammartini, s'est inconsciemment assimilé, pendant près de quarante années, l'impérissable, le chaud et précieux trésor musical de l'Espagne, pour nous restituer, dans ses quatuors, trios, quintettes ou symphonies, une beauté qui n'est point classée et ne le sera peut-être jamais — car si elle nous offre d'abord des modèles proprement et vivement italiens, elle ne tarde point à se parer, d'une façon plus profonde, à devenir plus gravement passionnée, sous l'action de l'âpre et rude ambiance castillane. Telle se dessine, disons-nous, dès le premier regard, la physionomie de Luigi Boccherini. Protestons tout de suite contre le ridicule qualificatif de « femme de Haydn » dont on a affublé un des artistes les plus originaux et les plus exempts d'imitation qui ait jamais

vécu ; peut-être doit-on, pour une part, à cette boutade, le je ne sais quoi de fade et d'édulcoré qui est venu dénaturer l'appréciation commune de nos contemporains à l'égard de Boccherini : son art présente, au contraire, des contrastes fort accusés, et son penchant à la sereine contemplation n'exclut nullement la vigueur, ni même une certaine force sourde et inconnue, qui tend à donner aux sentiments exprimés un caractère assez souvent tragique.

Mais à l'hommage que nous nous proposons de rendre ici au vieux maître demeuré si jeune pour nous, il nous faut associer, dès maintenant, l'homme qui a passé une partie de son existence à l'aimer et à recueillir sur lui et sur son œuvre tous les détails biographiques et tous les renseignements musicaux qu'il lui a été possible d'obtenir. L'ouvrage que L. Picquot fit paraître en 1851 sous le titre fort modeste de *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini suivie du Catalogue raisonné de toutes ses œuvres tant publiées qu'inédites*, et que nous remettons au jour, est pour nous un véritable monument de simple et saine information, en même temps que de réelle musicologie, au sens le plus moderne du mot. Plût au ciel que des « amateurs » aussi « distingués » eussent publié de semblables « Notices » sur tous les grands Maîtres ! Les routes de la musicologie se trouveraient singulièrement aplanies et, avec moins de belles phrases et moins d'anecdotes, nous saurions mieux à quoi nous en tenir sur l'œuvre musicale des uns et des autres, chose essentielle, tout de même, lorsqu'il s'agit de l'histoire des musiciens. Et nous ne pouvons retenir un mouvement d'admiration à la pensée que l'auteur fait paraître son œuvre en l'an de grâce 1851 ! A cette date, quelles sont les œuvres de critique musicale ?

Quelles sont surtout les *biographies* musicales ? Nous trouvons les récits du compagnon de Beethoven, Ant. Schindler (1840), les étonnants essais de biographie musicale consacrés à Mozart par le diplomate russe Oulibicheff (1843) ; l'œuvre où un autre Russe, Aug. de Lenz, caractérise *les Trois Styles de Beethoven*, n'a paru qu'en 1852. Aucune d'elles d'ailleurs ne tente une étude critique de l'œuvre entier d'un de ces maîtres. Et, sauf preuve du contraire, nous sommes fortement tenté de croire que la modeste « Notice » de Picquot précède glorieusement tous les travaux de grande envergure qui ont été consacrés par la suite aux maîtres classiques. Picquot est un des plus authentiques et des plus clairvoyants précurseurs de la musicologie moderne.

Son travail embrasse une œuvre vaste et complexe, née au cours d'environ un demi-siècle : cette œuvre, si l'on tient compte des recherches nouvelles, atteint un total qui approche de quatre cents pièces ; sa conscience est telle qu'il s'est enquis de toutes les éditions, que les ayant recueillies, il a dû procéder chaque fois qu'il a pu le faire à des comparaisons avec les manuscrits originaux : il s'est assimilé la technique d'un art essentiellement subjectif et variable, de sorte qu'il se sent en mesure de séparer le vrai d'avec le faux. Il a eu, il est vrai, entre les mains un document d'un prix inestimable, qui lui a servi de guide fidèle et sûr : c'est le *Catalogue thématique des ouvrages de musique composés par Boccherini* dressé par l'auteur lui-même, et dont une copie lui avait été communiquée par le célèbre violoniste Baillot, l'un des interprètes les plus fameux et les plus compréhensifs du maître italien. Cet « état musical » de la vie de Boccherini s'étend de 1761 à 1803 et comporte 64 œuvres, dont la plupart comprend,

selon l'usage du temps, six numéros. Chose étrange, le maître exclut de cette liste toutes ses œuvres vocales, religieuses ou profanes, et presque tous ses concertos. De sorte que le catalogue n'enregistre que la plupart des œuvres directement vendues ou cédées aux éditeurs.

Il est évident que ce document capital doit servir de base à tout travail musicologique sur l'œuvre instrumentale de Luigi Boccherini : nous regrettons même que Picquot n'ait pas cru devoir placer d'abord en tête de chaque unité de son *Catalogue*, les numéros donnés par Boccherini lui-même à chacune de ses œuvres, au lieu de prendre pour base de son classement les numéros donnés par les éditeurs, numéros tout à fait arbitraires, incomplets, et ne présentant aucun intérêt pour la chronologie (1). Mais il n'est pas moins certain que Picquot épuise son sujet et adjoint à chaque fait ou à chaque œuvre qu'il étudie, les plus judicieuses considérations, nées de la critique la plus convaincante et la plus sûre. La façon dont il rectifie les erreurs des dictionnaires ou de la *Biographie* de Fétis, par exemple, demeure péremptoire et n'admet aucune réplique. Je reconnais bien que certaines appréciations qu'il donne à l'égard des devanciers de Boccherini, tant sur leur personnalité que sur les caractères généraux de leur musique, n'ont plus cours aujourd'hui : l'importance historique, notamment, la beauté et la variété expressive qui se découvrent de plus en plus chaque jour dans l'œuvre d'un Sammartini ; les réalisations nombreuses et fortes d'un Telemann ou d'un Stamitz en Allemagne,

---

(1) A chacune de nos citations d'œuvres de Boccherini, nous adopterons les numéros qu'il leur a donnés lui-même, dans son *Catalogue*.

d'un van Maldere aux Pays-Bas, d'un Guillemain en France, maintenant qu'elles commencent à être mieux connues et qu'elles ont été replacées, grâce à des travaux récents, dans le cadre qui les a vu naître, prennent une importance et occupent un rang si prépondérant qu'on n'hésite plus à désigner en elles, aujourd'hui, les premières créations géniales où se manifeste l'esprit moderne — pré-classique, si l'on veut, dans la musique. Mais le seul fait de citer en 1851 ces cinq noms résumant les écoles instrumentales de l'Europe au XVIIIe siècle, n'est-il point déjà très étonnamment remarquable ? Le choix de ces cinq noms, ceux des principaux précurseurs et rénovateurs de l'art musical moderne, donne à penser que l'obscur musicologue de Bar-le-Duc avait ressenti la nécessité de scruter le passé, et qu'il avait parfaitement su distinguer les véritables sources de l'art instrumental en Europe. Il n'admet pas encore que son héros se rattache à l'une d'elles, mais il les a discernées, alors qu'aucune ligne n'était encore tracée dans la sombre nuit du passé : cela, déjà, est énorme et dénote une somme de connaissances bien rare et qui s'accompagne chez lui d'un jugement et d'une perspicacité fort au-dessus de ce que l'on est habitué de rencontrer.

Dès son avant-propos, Picquot exprime le souhait le plus cher à tout musicologue épris du passé : il voudrait « que les musiciens instruits entreprissent, suivant leurs prédilections, le pays qu'ils habitent, les ressources dont ils disposent, de compléter les biographies des plus célèbres compositeurs ». Et par quelle méthode y parvenir ? L'auteur nous la définit si nettement qu'il semble impossible d'y rien ajouter : « Par une énumération *chronologique* de chacune de leurs œuvres,

des éditions et des reproductions sous formes diverses qui en ont été faites, des fraudes et des suppositions de nom auxquelles elles ont donné lieu, — par l'indication des bibliothèques publiques ou particulières, qui renferment les manuscrits originaux, les œuvres inédites ou très rares ; — enfin, par une appréciation critique, mais succincte, propre à éclairer l'amateur sur le mérite de chacune et à guider son choix (1) ». Certes, l'auteur se rend compte, mieux que tout autre, des difficultés d'une tâche semblable ; il gémit à propos des erreurs, des omissions, des titres mensongers dont les œuvres sont affublées, des fausses attributions, etc. « Ajoutez à ces causes incessantes d'incertitude et d'erreur, l'absence obstinée de toute date dans la publication, la rareté des bibliothèques, l'insuffisance des plus riches, et l'on jugera s'il est aucun effort humain capable de triompher d'un pareil désordre dans l'immensité des productions musicales que deux siècles ont entassées. » Les transes de ce genre, ressenties par toute conscience de travailleur digne de ce nom, n'ont point, que je sache, trouvé de meilleur interprète, ni de plus sobre, pour les traduire.

Aussi, l'auteur ne peut-il s'empêcher d'exprimer la joie que lui vaut, vers 1828, l'apparition du *Catalogue* thématique des manuscrits originaux de Mozart, paru chez l'éditeur André, à Offenbach. Certes, ce catalogue n'est point parfait, ni surtout complet ; car il omet toutes les œuvres de jeunesse et ne reproduit que la liste des œuvres dressée par Mozart lui-même à partir de 1784 ; mais, tel qu'il est, combien réel l'intérêt qui s'en dégage, combien désirables d'autres tenta-

(1) P. II.

tives du même genre, pour les « compositeurs les plus en renom, principalement en ce qui concerne la partie instrumentale » !...

On sent là le désir d'éclaircir mainte question soulevée par la négligence des anciennes éditions ou l'incorrection d'anciennes copies d'œuvres instrumentales : qu'il s'agisse d'une fausse attribution, ou d'erreurs dans les textes musicaux, les difficultés surgissent fréquemment sous les pas du chercheur, et elles se présentent plus souvent que dans l'examen des œuvres écrites pour un ensemble vocal, opéra ou oratorio, celui-ci nous étant transmis sous la forme d'une partition.

Picquot a senti que maint déboire, mainte humiliation avait accablé le pauvre Boccherini, aussi bien dans sa vie que dans son œuvre ; il n'a pas voulu laisser le temps accumuler sur celle-ci la poussière de l'oubli. Sa tentative a quelque chose de réellement touchant : l'amour qui se traduit à chaque page de la « Notice » ne prévoit que trop, hélas, l'abandon prochain, à peu près total, où va tomber l'œuvre d'un grand artiste. Pour y parer, il résume dans cette modeste « Notice » tout ce que de longues années de recherches lui ont appris sur la vie et sur l'œuvre de Luigi Boccherini : on peut dire qu'il a non seulement feuilleté celle-ci à peu près intégralement, mais qu'il l'a étudiée, jouée, et surtout comprise et aimée. Je ne sais s'il a prévu la grandeur où atteindra le résultat de ses efforts : aujourd'hui, nous constatons en effet, que grâce à lui, Boccherini est peut-être le premier des grands artistes ayant trouvé sur sa route un homme capable d'écrire une *biographie musicale* dont la modeste *Notice* nous offre peut-être, croyons-nous, le premier exemple !

* * *

L'auteur, en somme, place Corelli en tête des âges de la musique instrumentale : de ses disciples, s'échelonnant dans les limites d'un demi-siècle, surgira Jean Baptiste Viotti qui les surpassera tous, aussi bien par l'éloquence souveraine de son jeu que par ses talents éminents de compositeur. Picquot veut démontrer ainsi la primauté des violonistes, mais il n'attribue pas entièrement à ceux-ci la création de la musique instrumentale : à ce point de vue, il rapporte tout à Boccherini, et nous avons déjà dit qu'en l'état actuel de nos connaissances historiques, ces opinions trop absolues ne sont plus acceptables. Mais il ne semble pas exagéré de prétendre que Boccherini précède, dans le domaine de la musique de chambre, l'apparition de Haydn : alors que le premier recueil de quatuors de celui-ci se présente sous l'aspect encore variable de *quatuors ou Symphonies* — exactement comme l'op. I de Boccherini, — on peut dire que les deux recueils de quatuors du maître italien (op. 8 et 9 du Catalogue de l'auteur), ayant été composés en 1769 et 1770, atteignent déjà à une maîtrise du genre que nous ne croyons pas pouvoir reconnaître dans les *Cassations* de Jos. Haydn, contemporaines de ces mêmes années-là. (1). A l'audition d'un quatuor de ces deux recueils de Boccherini, un musicien a le droit d'être satisfait. Il a aussi le droit de s'étonner de la satisfaction qu'il éprouve : car, pour nous tout au moins, l'art classique a

---

(1) V. pour cette priorité de Boccherini, D. A. Ceru : *Cenni intorno alla Vita e le Opere di L. Boccherini*, p. 20.

dès lors atteint son but et, peut-être, pour la première fois sous cette forme : équilibre parfait des sonorités, indépendance des parties, traitement des idées, tout cela se trouve réalisé, avec la libre et ferme aisance d'écriture d'un maître classique.

De plus, il est vraiment curieux de constater que cette réussite complète eut lieu dans un pays lointain, assez peu accessible aux influences étrangères : Boccherini, en effet, venait à peine d'arriver en Espagne, où il dédiait à son nouveau protecteur, l'Infant don Luis, frère de Charles III, le second recueil de quatuors (op. 8) composé dans le cours de l'année 1769 (1). C'est à « Messieurs les dilettantes de Madrid » qu'il devait consacrer le troisième recueil (op. 9) daté de 1770 (2). Il parachève donc, dès les premiers mois de sa nouvelle installation, le chef-d'œuvre des quatre parties instrumentales combinées, alors que Haydn n'y a point encore fait éclater les plus beaux fruits de son génie, que Mozart s'y essaie à peine, et que Jean Chrétien Bach y débute (1768). Est-ce le séjour de Paris qui a pu révéler au jeune musicien un tel secret ? N'est-ce pas plutôt la connaissance acquise ou, peut-être, les enseignements reçus pendant un séjour probablement beaucoup plus long qu'on ne croit dans l'Italie du Nord, où règne encore pleinement l'art fantaisiste et foncièrement poétique du vieux Sammartini ? Le fait est que ce séjour a pu durer cinq ans : de 1762 à 1767

---

(1) C'est le recueil paru chez l'Editeur Vénier (op. 6) et dont la publication est annoncée dès décembre 1769 (*Mercure de France*, p. 206).

(2) Ce recueil, paru aussi chez Vénier (op. 10), n'est annoncé qu'en décembre 1772 (*Ibid.*, p. 183-4).

environ ! Et lorsque, par la suite, on aperçoit la parenté qui unit Boccherini au maître de Milan, il est difficile de ne pas songer à ce qu'ont pu être ces années inconnues d'apprentissage et de réflexion.

Quant à l'art que le jeune maître a dû voir pratiquer dans les milieux princiers, au moment de son arrivée en Espagne, il nous faut bien avouer que nous l'ignorons : seuls, deux noms nous sont connus. Ils confirment l'idée que nous avions d'un italianisme dès lors prépondérant. Le chef de la musique royale n'était autre probablement que le musicien padouan Giuseppe Antonio Paganelli, auteur de partitions d'opéras et d'une quantité considérable de musique instrumentale, parmi laquelle d'importantes *Sonates et Divertissements* pour le clavecin, où l'auteur crée un style plus coulant et plus fluide que celui de Galuppi, un style qui n'a pas dû rester étranger aux études que Léopold Mozart imposait à son fils. Puis, Boccherini trouve un rival en la personne d'un autre Italien, Gaetano Brunetti, déjà solidement établi en Espagne, bien avant l'arrivée du musicien de Lucques et chef de la musique du Prince des Asturies, le futur protecteur de Boccherini. C'est avant tout un violoniste, dont l'œuvre instrumentale ne semble pas négligeable et qui vécut en Espagne de 1765 environ à 1808, époque de sa mort. Picquot possédait 214 de ses œuvres auxquelles il reconnaît des « qualités vraiment distinguées » et il paraît que Charles IV faisait sa nourriture quotidienne de la musique de Brunetti, la préférant à celle de l'artiste génial qui, en Espagne, vécut longtemps pauvre et ignoré.

* * *

Le renom du jeune artiste, basé sur l'exécution aussi bien que sur la composition, devait franchir nos frontières dès l'année 1767 : car son premier recueil de *Symphonies ou Quatuors* (op. I) est annoncé par le *Mercure de France* (p. 167) dès le 1er avril de cette année-là. Et ce n'est que bien près d'un an plus tard, le dimanche 20 mars 1768, que Boccherini et son ami, le violoniste Manfredi débutent au Concert spirituel : « M. Boccherini, *déjà connu par ses trios et ses quatuors*, qui sont d'un grand effet, a exécuté en maître sur le violoncelle une sonate de sa composition, » tandis que Manfredi se faisait applaudir en jouant un concerto de violon de sa composition (1). On voit par là que la renommée avait précédé leur visite à Paris ; l'éditeur Vénier, un vénitien qui a joué un grand rôle pour la diffusion de la musique italienne en France, devait assurer le succès des œuvres de Boccherini, en les publiant jusqu'aux Quintettes de l'op. 23 (avril 1777), après quoi les Sieber et les Pleyel allaient, jusqu'aux dernières années du siècle, s'enrichir de la vente des œuvres de Boccherini : exploitation d'un véritable trésor, quasi-inépuisable. D'ailleurs, Vénier sait parfaitement préparer son public. Voici comment il annonce cet étonnant second recueil de Quatuors auquel nous avons déjà fait allusion :

« Ce 2e œuvre de Quatuors a été exécuté, avant d'être gravé, en présence de grands connaisseurs qui ne l'ont pas jugé inférieur au premier œuvre de quatuors qui a déjà paru

(1) (*Ibid.*, Avril I, 1768, p. 199).

du même auteur et pour lequel le public a témoigné le plus vif empressement. » (*Mercure*, décembre 1769 (1). C'est là, comme nous l'avons dit, le premier recueil dédié par Boccherini à son nouveau protecteur espagnol,recueil qui marque des progrès si frappants que, dès lors (l'auteur n'a que 26 ans), on peut le considérer comme le maître par excellence du quatuor classique. A partir de ce moment, la renommée du jeune maître ne cesse de s'affirmer et de grandir.

Par l'annonce rapportée plus haut relative au concert du 20 mars 1768, où Boccherini et Manfredi parurent pour la première fois devant le public parisien (2), on a pu constater que les œuvres du maître de Lucques étaient déjà connues en France. Dès le début de 1767, en effet, l'éditeur Vénier avait publié les *Symphonies ou Quatuors (op. 1)* et, la même année, une mystérieuse *Symphonie à quatre parties obligées, Cors de chasse ad libitum*, « imprimée avec les nouveaux caractères » avait paru par les soins de Grangé, à Paris. Picquot ne veut pas admettre l'authenticité de cette ouverture italienne « del signor Bouqueriny » qui rentre dans le moule d'une quantité de morceaux de ce genre, écrits par des maîtres fameux ou obscurs. Mais il est bien difficile d'admettre que l'art de Boccherini puisse, dès lors, provoquer le faux en matière de composition instrumentale ; et c'est pour la même raison, augmentée des considérations de technique et de valeur musicale, que nous regardons les *Trios* op. 3, parus chez La

---

(1) *Ibid.* P. 206, 207.

(2) M. de la Laurencie n'a pu relever aucune trace dans le fonds des *Menus plaisirs* du roi pour 1768, du nom de Boccherini : le musicien ne s'est donc pas produit à la Cour, à Versailles (Note de M. de la Laurencie).

Chevardière, comme l'une des premières œuvres du maître, l'une de celles qui ont dû être écrites pendant le séjour dans l'Italie du Nord. Nous n'avons pu malheureusement découvrir la date exacte de la publication de ce recueil, confiée comme celle de l'op. 2, à La Chevardière, à une époque probablement antérieure à celle où les rapports entre Boccherini et l'éditeur Vénier devinrent de plus en plus fréquents. On peut inférer de tout ceci que la date probable de l'arrivée des deux jeunes artistes italiens à Paris doit être reportée à l'année 1767.

Le plus important témoignage musical du séjour de Boccherini à Paris est incontestablement le recueil des *six Sonates* (op.5) pour clavecin et violon (1) dédié à une de nos premières pianistes, Mme Brillon de Jouy. Ces sonates nous font voir l'auteur sous un aspect très rare et qu'il n'aura plus à nous offrir pendant toute sa vie espagnole : en effet, il abandonnera quasiment le piano, et ne reprendra l'instrument à clavier que quelques trente ans plus tard, lorsqu'il aura à écrire des quintettes où le piano deviendra le centre autour duquel les instruments à archet viendront se grouper. L'influence française et notamment celle de Jean Schobert, qui venait de disparaître prématurément, se manifeste, indiscutable, dans ces intéressantes sonates, tant par le caractère pathétique de certains mouvements lents, que par une écriture « pianistique » très particulière que nous ne retrouverons plus dans la suite de la carrière de Boccherini. Exception faite,

---

(1) *Février* 1769 (*Mercure de France*, p. 208). Ces sonates peuvent aussi s'exécuter sur la harpe. Les quatuors et les derniers trios du même auteur se trouvaient en vente à ce moment.

tout de même, pour un recueil de *six Sonates en trio* (1), pour le clavecin ou piano forte, avec accompagnement de violon et basse, paru beaucoup plus tard chez La Chevardière, et qui a eu d'assez nombreuses rééditions en France, chez Boyer et chez Naderman, en Allemagne, chez Götz à Mannheim. Ce recueil qui inspire des doutes à Picquot, au sujet de l'authenticité, nous paraît très certainement dû à Boccherini, et forme même une suite aux sonates de l'op. 5, car les éditeurs le dénomment « second livre ». En tout cas, l'inspiration est toute semblable, et certains de ces trios se calquent entièrement sur l'une ou l'autre des Sonates de l'op. 5. Des découvertes récentes tendent d'ailleurs à prouver que le jeune maître a donné à l'instrument à clavier une importance qui a été tout à fait méconnue jusqu'ici : il existe en effet, à Dresde un véritable concerto de clavecin qui paraît fort intéressant. Il est écrit dans le ton de *mi bémol*, pour *clavicembalo*, avec l'accompagnement de deux violons, deux hautbois, alto et basse (2).

* * *

Parmi les œuvres assez nombreuses de Boccherini que Picquot a ignorées, il en est une, datée de 1774, qui se trouve

---

(1) *Journal de Paris* : janvier 1781.

(2) Cette œuvre n'a point été connue de Picquot. Gerber (Tome I, p. 174) signale dès 1790, la virtuosité du maître aussi bien sur le violoncelle que sur le *piano*. Il semble bien, jusqu'à preuve du contraire, que Boccherini ne se rattache pas à l'école pianistique issue de Scarlatti et si remarquablement représentée en Espagne par le P. Soler et ses disciples.

à la Bibliothèque de Darmstadt et qui doit être assez curieuse ; c'est un petit *Ballet espagnol* qui a été donné sur les théâtres de Vienne et de Moscou en 1774 et 1775 (1). Un spécialiste, ou un collectionneur de ces admirables danses espagnoles pourrait, nous en sommes certain, découvrir dans l'ensemble des œuvres de Boccherini toutes celles que l'usage faisait admettre au XVIIIe siècle ; nous croyons même que pareille récolte — d'une beauté et d'une richesse sans exemple, — ne pourrait être faite avec autant de fruit dans l'œuvre d'aucun musicien. Outre les *fandangos*, les *séguédilles*, l'étonnante *Tiranna*, les rythmes espagnols les plus authentiques foisonnent dans toute l'œuvre de notre auteur. Il n'est pas jusqu'aux menuets qui ne se trouvent généralement « hispanisés » de la plus originale façon. Oserons-nous parler ici du trop célèbre petit morceau à l'ombre duquel hélas ! s'est réfugiée toute la gloire du malheureux Boccherini ? Il appartient à la seconde série de ses quintettes, écrite en 1771 : eh bien, déjà, les *pizzicati* de ses accompagnements, de même que les syncopes qui règnent dans tout le morceau lui valent une sorte de ferraillement sec qui évoque les habitudes chères à n'importe quel guitariste : c'est déjà un menuet espagnol. Et lorsque, pour une occasion qui demeure inconnue, le musicien écrit, trois ans plus tard, un *Ballet espagnol*, c'est probablement qu'il s'est assimilé le goût de sa nouvelle patrie. Dans sa musique de chambre, il sait en tirer déjà un parti véritablement enchanteur, capable de frapper ses biographes à un tel degré qu'ils voient dans la réalisation de ces danses,

---

(1) Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. le Professeur Dr W. Upmeyer.

la qualité maîtresse de Boccherini. Le fait est que ses danses sont toujours empreintes d'un charme *sui generis*, très particulier, et qui fait de chacune d'elles un tableau achevé. La raison d'être du *Ballet espagnol* tient peut-être aussi à une circonstance familiale qui, au besoin, pourrait aider à l'expliquer. Le jeune maître avait une sœur aînée, Marie-Esther Boccherini, qui avait épousé à Vienne, vers 1767, Onorato Vigano, compositeur et maître de ballets, dont le nom serait oublié aujourd'hui si de ce mariage n'était né le plus fameux chorégraphe et danseur italien du XVIIIe siècle : Salvator Vigano, le rival de Vestris, l'auteur de somptueux et remarquables ballets, dont l'un, *Prométhée*, a été mis en musique par Beethoven. Il n'est pas impossible que le *Ballet espagnol* de Boccherini doive son existence au beau-frère chorégraphe et que le jeune Salvator ait réglé sur les rythmes de ses danses, ses premiers pas. Quoiqu'il en soit, la danse devait être en honneur dans la famille du maître qui a pu voir, par la suite, évoluer son célèbre neveu devant la Cour ou les grands d'Espagne (1). Dans presque toutes ses œuvres, soit de musique de chambre, soit de musique d'orchestre, retentissent les échos irrésistibles des danses violentes ou nostalgiques de l'Espagne : parfois même, le maître les désigne, et l'on remarque, dans un de ses derniers quintettes, l'imitation du « *fandango* que jouait sur la guitare le P. Basilio. » De tout cela se dégage un parfum de chaude poésie, d'une vigueur ardente et sensuelle, comme celui que répandent les tubéreuses ou les orangers,

---

(1) V. un important article de M. Prunières, consacré à Salvator Vigano dans la *Revue Musicale*, 1er déc. 1921.

dans la nuit étouffante. Mais, à ces éléments issus du génie populaire espagnol, Boccherini ajoute encore l'expression personnelle d'un art et d'une âme candide et originale, faite de tendre enjouement et aussi, répétons-le, d'énergie virile, dont il est à peu près impossible, croyons-nous, de trouver l'équivalent musical.

Pour ce qui est de la virtuosité, Boccherini nous prouve qu'il devait avoir à sa disposition des instrumentistes de valeur : dans son quatuor ou son quintette, le violon ou le violoncelle, et aussi l'alto, réclament et même exigent des forces qui dépassent celles de la moyenne des exécutants. La famille Font, qui formait à elle seule le quatuor du roi, auquel vint s'adjoindre celui qui devait, d'abord en qualité de deuxième violoncelle, l'épanouir et l'exalter, atteignait à des possibilités qui ont dû puissamment aider et même inspirer Boccherini, dans la création de ce quatuor et surtout de ce quintette, dont le groupement, muni des deux violoncelles, ne laisse pas que d'être assez anormal. A cet égard, nous ne sommes pas loin de croire que les deux fameux violoncellistes français , Jean-Pierre et Jean-Louis Duport, ont dû jouer, eux aussi, un rôle fort important dans la persistance du groupement des deux violoncelles, particulier et à peu près distinctif, des quintettes de Boccherini. L'aîné des deux frères, Jean-Pierre, revenant d'un séjour en Angleterre (1769-1771) séjourna en Espagne, pendant environ deux ans (1771-1773) ; or, c'est précisément au cours de ces années-là qu'apparaissent les premiers quintettes du jeune maître, et il n'est pas exagéré de supposer que Duport, appelé par Frédéric II à Berlin en 1773, n'a pu perdre le souvenir du musicien exquis, lorsqu'il devint surintendant des

Concerts de la Cour de Prusse, en 1787. D'ailleurs, Boccherini avait connu les deux frères, dès son séjour à Paris, en 1768, soit chez le Prince de Conti, soit chez le Baron de Bagge, cet étrange mélomane qui avait créé un centre musical à Paris, soit encore chez l'éminente pianiste française, Mme Brillon de Jouy. Un historien contemporain n'hésite pas à déclarer que « la grande majorité des quintettes de Boccherini se trouvant à la Bibliothèque du Château, à Berlin, doit son existence aux deux frères Pierre et Louis Duport, tous deux remarquables violoncellistes qui ont séjourné et fonctionné pendant de longues années à la Cour de Berlin. C'est probablement grâce à eux que Boccherini, ayant dédié une de ses œuvres au roi Frédéric-Guillaume, reçut en 1787, nous dit Picquot, le titre de compositeur de la Chambre de S. M. » (1).

Ici se pose un problème biographique que Picquot n'a point soupçonné. Dépourvu de moyens d'existence après la mort de l'Infant don Luis, Boccherini, cela est certain, a quitté l'Espagne pour se rendre en Prusse, et son séjour dans ce dernier pays a pu se prolonger, peut-être pendant plusieurs années. Mais, nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'en pouvoir fixer la durée, car nous ne connaissons qu'une seule lettre du maître, datée de Breslau le 30 juillet 1787, et dont les termes nous prouvent qu'il est entré en relations avec de hauts personnages de la Cour prussienne, et

---

(1) Andreas Moser. — *Geschichte des Violinspiels*, p. 293 et suiv. — C'est, en réalité, par le décret en date du 21 janvier 1786 que Boccherini devint le compositeur attitré du roi de Prusse. Son protecteur espagnol, l'Infant Don Luis, était mort le 7 août 1785.

qu'il n'a nullement l'air d'un voyageur traversant le pays, au cours d'une tournée artistique. Cette lettre dont on trouvera une traduction à la fin de ce volume, jette un jour nouveau sur une période de sa vie où il atteint la pleine maturité : elle est adressée à son compatriote, le marquis Lucchesini, devenu diplomate prussien, et qui devait, quelque vingt ans plus tard, sous Frédéric III, en qualité d'ambassadeur de Prusse auprès de l'empereur Napoléon, être chargé de négocier la paix après Iéna ; les propositions n'ayant pu être ratifiées par Frédéric III, il donna sa démission pour rentrer dans sa ville natale, à Lucques, où il devint le chambellan de la princesse Elisa, sœur de Napoléon. Grâce à lui, bien des portes ont dû s'ouvrir en Allemagne devant le grand musicien, que vantaient déjà devant le roi les deux artistes français, Jean-Pierre et Jean-Louis Duport, qualifiés entre tous pour apprécier et mettre en valeur les compositions du maître italo-espagnol. Le fait est que dix-huit quatuors et trente quintettes, petits et grands, se trouvent aujourd'hui dans la Bibliothèque privée de l'ex-empereur à Berlin, la plupart en manuscrits autographes et ornés de la mention *Bene* de la main du roi Frédéric, qui a dû les jouer ou se les faire jouer maintes fois (1). En outre, deux *Concerti* (ou Symphonies) à

(1) V. *Thouret.* — Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de l'empereur. Il est certain que, dès 1783, le futur Frédéric-Guillaume II, alors prince de Prusse, est un fervent admirateur de Boccherini qui lui a déjà dédié une de ses œuvres : les rapports du maître avec la Cour prussienne sont donc antérieurs de plusieurs années à la mort de son protecteur espagnol, l'Infant don Luis (1785). V. à cet égard, l'important document daté de Potsdam le 1er Novembre 1783 signé de Frédéric-Guillaume : *Luis Boccherini.* — *Apuntes biograficos y Catalogo de las Obras de este celebre Maestro publicados por su biznieto D. Alfredo Boccherini y Calonje* (Madrid 1879).

plusieurs instruments ont été écrits en novembre et décembre 1786, et plusieurs *Divertimenti notturni* de mai à août 1787, précisément à la date de la lettre susdite ; parmi ces compositions, peut-être en existe-t-il encore une ou deux que Picquot n'a point connues et toutes doivent déjà avoir été écrites pour répondre aux conditions de l'engagement signé le 21 janvier 1786, date à laquelle, comme nous l'avons dit, Boccherini a été nommé compositeur du roi de Prusse.

Le mystère qui plane sur ce séjour du maître en Allemagne — séjour qui, en somme, a pu durer du début de 1786 à celui de 1788, — fait naître dans notre esprit une autre question au sujet de laquelle, malheureusement, nous ne sommes pas en mesure d'apporter ici de précisions nouvelles. Vers les années ci-dessus indiquées, nous constatons que les recueils d'œuvres de Boccherini commencent à paraître à Vienne, publiés par l'éditeur Artaria, ce même Artaria qui mit au jour les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven ; ce sont, les op. 27 (six quatuors (1777 ou 78), op. 24 de l'auteur), les op. 32 (six quatuors, op. *piccola* 26 du catalogue de l'auteur, composés en 1778), 33 (six quatuors op. 32 de l'auteur composés en 1780 et qui étaient célèbres), 34 (concerto pour violoncelle, un des plus joués, paru chez l'éditeur Cappi à Vienne), 35 (six trios pour 2 violons et violoncelle, op. 34 de l'auteur composés en 1781), 36 (trois quintetti op. 25 de l'auteur composés en 1778). Or, l'on sait qu'un des frères du musicien, Jean-Antoine-Gaston, vivait à Vienne depuis vingt ans peut-être, qu'il y avait publié un volume de poésies (1774) et qu'à partir de 1767, il y avait écrit des livrets d'opéras qui ont surtout été mis en musique par Salieri, mais aussi par Gassmann, et même par Haydn (l'ora-

torio *Le Retour de Tobie)* ; là s'était mariée la sœur aînée dont nous avons rappelé plus haut le souvenir. N'est-il pas assez naturel d'admettre que Luigi Boccherini, étant à Breslau (juillet 1787), s'y soit rendu vers ce même moment ? N'a-t-il pu rejoindre l'Espagne en passant par l'Italie ? S'il est venu à Vienne, n'y a-t-il point rencontré Mozart ? Série de points d'interrogation attendant des réponses qui ne sauraient nous laisser indifférent.

Les archives de l'éditeur Artaria ont conservé une lettre où le maître de Lucques témoigne ses sentiments d'admiration pour Joseph Haydn : mais aucune trace ne demeure de ses rapports éventuels avec Mozart. Cependant, deux écrivains italiens, Giuseppe Carpani, et, plus tard, un compatriote de Boccherini, le marquis Antonio Mazzarosa, font des allusions très nettes à une parenté de style. A vrai dire, cette parenté nous semble assez difficile à définir, à travers les différences de tempérament et de forme. En 1808, Carpani déclare que le style de Mozart procède de Haydn pour ce qui est du « brillant », et de Boccherini, pour ce qui est du « style lié et sérieux » : *mesto*, c'est-à-dire de l'expression mélancolique de son langage. Toute vérification approfondie est chose fort difficile, car l'on sait qu'une portion minime de l'œuvre du maître de Lucques a été mise en partition. En réalité, il ne nous semble pas douteux que Mozart a connu et étudié Boccherini dès ses premiers séjours en Italie : nous croyons en avoir apporté des preuves dans une étude sur les séries de quatuors de sa période milanaise. Mais il serait fort instructif de pouvoir se rendre compte, partitions en main, de l'influence qu'a peut-être exercée, grâce aux œuvres parues chez Artaria vers 1786 ou 7, un homme qui, désormais, avait

mis tout son génie à satisfaire le goût de Frédéric-Guillaume ! D'ailleurs, une étude poussée de l'œuvre de Boccherini nous semble tout à fait susceptible, aussi bien dans le domaine de la symphonie que dans celui de la musique de chambre, de jeter un jour nouveau sur l'histoire de la période classique. Et même nous avons parfois songé, très distinctement, à Schubert, au cours de l'un ou l'autre quatuor ou quintette de la maturité de Boccherini. Raison de plus pour croire au rôle joué par les publications d'Artaria dans la vie musicale viennoise ! Et l'on remarquera plus loin, sous la plume de Picquot, le succès fait toujours à Vienne, au ballet de *Nina* (1) de Persuis, qui, selon une coutume fréquente à cette époque, avait emprunté la scène la plus pathétique de son œuvre au finale d'un quintette, écrit par Boccherini en 1774 !

Ce fait ne nous étonne nullement. Nous avons déjà signalé le caractère pathétique et dramatique de mainte œuvre instrumentale du maître ; de plus, les accointances de Boccherini avec des compositeurs et maîtres de ballet rendent très explicable ce choix du musicien français. Et d'ailleurs, comme va nous le dire Picquot, « tout, dans cette musique, fait tableau » (2). Rien n'est plus exact. On a très souvent, en écoutant Boccherini, l'impression que, d'un bout à l'autre, l'un ou l'autre de ses quatuors ou surtout de ses quintettes, forme un tout destiné à nous suggérer l'idée d'une scène coupée par divers épisodes, et qui reproduit avant la fin, en leur donnant un sens définitif, *leur véritable sens*, les péripéties du début. Ceci est un des traits caractéristiques de la manière

(1) Représenté à Paris en 1813.
(2) V. p. 64 de la *Notice*.

du musicien qui frappe, d'ailleurs, plus d'un contemporain. Quant aux effets descriptifs, l'exemple du quintette intitulé : la *Ucceliera* (la volière), où le chant des oiseaux fait écho aux sonneries des chasseurs et aux danses des bergers, accompagnées par la musette, marque une évidente tentative de musique pittoresque et descriptive, où les effets sont stylisés, dans un goût très conforme à celui du XVIIIe siècle, un peu rapetissés et comme mécanisés. On pourrait imaginer une corrélation entre mainte œuvre « boccherinienne » de cette époque et certaines œuvres où se manifeste la fantaisie de Goya et qui représentent des scènes champêtres, telles que nous les évoquons aussitôt dans notre souvenir français, mais, ici, avec quelque chose de très différent, et de très espagnol. D'autres exemples, quoique non désignés par l'auteur, surgiraient comme des révélations, si l'on pouvait faire une revue un peu complète, ne fût-ce que des seuls *quintettes* de Boccherini ; nous renonçons à donner une idée de la richesse, de la variété des scènes pittoresques et poétiques que ferait revivre un tel examen !

* * *

Que pensent donc les contemporains de cette œuvre si complexe ? Quel est le sentiment de ceux qui, dès le début, se sont trouvés en contact avec elle ? Il importe de recueillir ces témoignages, de les confronter, et de tenter d'en faire jaillir un peu de lumière. Ainsi, quelques traits de la physionomie du maître ressortiront, éclairés d'un jour nouveau.

L'apparition des premiers quintettes (op. 12 et 13) dans

l'édition parisienne de Vénier, est de janvier 1774 (1). Il semble bien que ces deux recueils assurent très promptement la célébrité à leur auteur, car, dès 1776, l'esthéticien Carl Ludwig Junker, consacre un long article à Boccherini dans son fantaisiste et curieux petit volume de portraits musicaux (2).

Quelle surprise pour nous d'y lire que Boccherini est décidément trop ami de l'ombre, trop sombre, trop bourru ! Il s'embrouille dans les difficultés, et ainsi martyrise l'oreille, sans délivrer le cœur du poids qui l'accable, il interrompt brusquement le cours d'une histoire sentimentale... « Puis, je trouve qu'il manque vraiment trop de plan, de dessin, et d'ordonnance... ; il me paraît décousu, et ne travaille chaque jour que sous son inspiration particulière, il s'abandonne trop au hasard, tantôt à l'idée qui traverse son imagination, tantôt au sentiment qui fait battre son cœur... Tout compte fait, l'impression qui domine en présence des trouvailles originales de Boccherini, c'est celle du frisson et par suite de l'effroi.

« Mais, depuis que je connais ses quintettes pour deux violoncelles, depuis lors, je remarque que l'auteur commence (tout au moins pour moi) à devenir plus chaud dans ses inspirations et plus net dans l'expression des diverses sortes de sentiments ; là, il semble avoir travaillé d'après un plan, d'après un dessin préalable. Ces quintettes sont beaux — ils sont même pathétiques ».

Telle est l'opinion d'un des premiers commentateurs, qui

---

(1) *Mercure*, p. 181, janvier 1774.
(2) *Zwanzig Componisten*, Berne 1776, p. 16-21.

est, à la fois, un grand connaisseur de musique, un savant et, déjà pleinement, un véritable romantique ; cette opinion donne lieu à un article qui s'imprime deux ans à peine après que les deux premiers recueils de quintettes ont paru à Paris. Voilà, certes, pour le peu de bruit que font habituellement les œuvres de musique instrumentale, un événement exceptionnel ! Décidément, les chants de Boccherini survolent promptement les Pyrénées, et l'Espagne n'est pas le pays de l'isolement. Mais, plus curieuse et plus remarquable peut-être que la promptitude de la renommée, est l'appréciation esthétique de Junker. Il juge, en sa qualité d'Allemand, que cette musique italienne est souvent quelque peu désordonnée et confuse, qu'elle remue notre cœur au détriment de nos oreilles, ou celles-ci sans notre cœur, ou même ni les unes ni l'autre ; mais il trouve les mouvements vifs construits selon la mode allemande, tandis que les *Adagios* capables « de mettre les Italiens hors d'eux-mêmes » lui paraissent inassimilables. Tout cela nous semble assez étrange. Mais qu'il est donc difficile pour nous — que l'on nous pardonne l'expression, — d'entrer dans la peau d'un connaisseur perspicace de 1776 ! L'effet produit par le style ultra expressif de Boccherini sur des auditeurs allemands, habitués surtout aux sévérités de l'école de l'Allemagne du Nord, se traduit, sous la plume de Junker, par des appréciations qui ressemblent fortement à celles qui sortent de la bouche des auditeurs et des critiques contemporains des premiers romantiques. Et combien il est intéressant et suggestif de les retrouver, à peu près textuelles, à propos de l'œuvre d'un homme que le futur XIXe siècle va promptement qualifier de « perruque » !

On ne peut guère s'expliquer comment Junker, reprochant

à Boccherini de manquer de plan et de s'abandonner trop librement au moindre écart de son imagination féconde, trouve qu'il change de méthode dans ses premiers quintettes et qu'il commence à y travailler selon des plans préétablis. Nous avons plutôt l'impression que c'est le contraire qui est vrai : car rien de plus net, de plus dessiné, que certains morceaux de son op. 1 et 2. Tandis que, par contre, on sent surtout l'inspiration purement sentimentale guider uniquement l'auteur dans mainte œuvre écrite au début de son séjour en Espagne. Retenons avant tout que, pour le critique allemand de 1776, le sentiment général qui se dégage de l'œuvre de Boccherini se résume dans ce qu'on peut déjà nommer le trouble romantique. Dès le début du *Sturm und Drang*, Boccherini, frémissant, est donc atteint, lui aussi, du mal nouveau ! Au point de vue de la pure critique, on ne trouve guère d'équivalent à cet article de Junker, et l'on regrette que Mozart ne figure pas dans la galerie de ces portraits musicaux : les appréciations enregistrées par le lexicographe Gerber, dès la première édition de son *Dictionnaire*, ne sont point négligeables cependant. En 1790, le chemin parcouru par Boccherini est considérable. « Il est, nous dit Gerber, un des plus grands compositeurs instrumentaux de l'Italie : nul mieux que lui ne sillonne le champ des modulations, avec autant d'aisance et de liberté, nul n'utilise comme lui les trésors de l'harmonie... Et, avec cela, combien son chant demeure fondu, plein de cœur et d'expansion ! Malgré la grande quantité de ses compositions, il est toujours neuf et presqu'inépuisable !... Pour nous, Allemands, il semble bien qu'il n'y ait qu'Haydn que nous puissions opposer à cet Ita-

lien (1)». Remarquons qu'à ce moment, aucune des nombreuses œuvres publiées par Pleyel n'avait paru ! L'article ne concerne donc que des œuvres antérieures à l'op. 36, environ.

En France, ce succès s'affirme dès la publication des premiers recueils du maître. Les deux premiers livres de quintettes, annoncés de nouveau, un an plus tôt que l'article de Junker, par l'*Esprit des journaux* (février 1775) donnent lieu au commentaire suivant : « Les deux œuvres que nous annonçons doivent être particulièrement distinguées par la beauté des chants variés et soutenus par une harmonie agréable et savante. » Inutile, d'ailleurs, d'insister sur le fait capital que toutes les premières éditions de Boccherini sont françaises(2). Mais, plus tard, après la Révolution, l'enthousiasme ne s'est point ralenti : nous assistons à une scène mondaine, non exempte d'un certain snobisme, rapportée, à propos d'*Anecdotes sur Viotti*, alors le roi du violon : « Ce fut là que des princes, malgré l'orgueil du rang ; de grandes dames en dépit de la vanité des titres ; de jolies femmes et de petits messieurs, malgré leur faiblesse, montèrent pour la première fois au cinquième étage, où l'on entendait la musique céleste de Boccherini, exécutée par Viotti » (3). On verra dans une des lettres du maître que nous publions à la suite de ce volume, que cet éloge était venu jusqu'à lui, et qu'il n'y avait pas été insensible (4). Nous avons là une preuve que, au temps du Directoire, la musique de Boccherini était tout à fait à la

---

(1) Gerber (Tome I, p. 174), 1790.

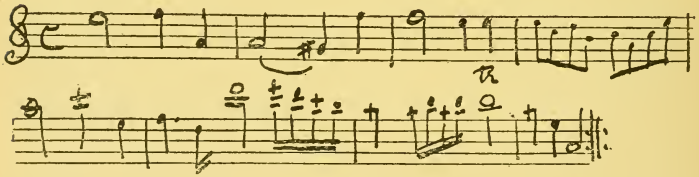
(2) Vénier, La Chevardière puis De Roullède, Le Duc, Boyer, Imbault, Pleyel.

(3) *Décade philosophique*, an VI (1797), 3e trimestre, p. 525.

(4) V. Appendice. Lettre du 8 juillet 1799, adressée à Mlle Jos. Chénier.

mode, et que les « incroyables » lui témoignaient un intérêt attendri. Ce sentiment d'admiration se traduit d'une manière plus motivée, tout à fait à la même époque, dans un « *Compte rendu* sur les fameux *Mémoires ou Essais sur la musique* par le citoyen Grétry, de l'Institut National de France, etc. (1) »... Le citoyen Grétry cite les Symphonies d'Haydn : « Ceux qui les connoissent, et quel musicien ne les connoit pas ! ont éprouvé comme nous qu'elles expriment toujours un sentiment, qu'elles l'inspirent, et *qu'il ne leur manque que la parole.* Nous en dirons autant de Boccherini, le sentimental par excellence, dont la mélodie est si pure et l'harmonie si parfaite, qui tour à tour est sombre, tendre, déchirant, gracieux, et même très gai par accès. Un jeune homme venoit d'exécuter pour la première fois le trait suivant, l'un des moins connus et des moins cités de ses *Quintetti* :

Poco Adagio Sostenuto



« L'archet lui tombe des mains, et il s'écrie : Voilà le premier accent de la douleur d'Ariadne, au moment où elle fut délaissée dans l'île de Naxos ! Fontenelle aurait dit : Sonate, que me veux-tu ? Haydn et Boccherini répondent : Nous voulons une âme et tu n'as que de l'esprit : *fais des épigrammes et des calculs* ». Ceci est une contre-partie française du portrait

(1) *Journal des Savants*, 30 ventôse an VI, p. 171.

musical de Junker, dessiné vingt ans plus tôt; ici plus d'obscurités, mais une compréhension totale, avec une appréciation tout aussi romantique. Le « sentimental par excellence » qu'est Boccherini n'ignore aucune des passions humaines, et le signataire du compte rendu nous montre qu'en 1797, on parcourt, en écoutant l'œuvre du maître, toutes les régions de l'âme : Boccherini sait être aussi sombre et même déchirant que tendre ou gracieux. L'esthéticien allemand et, vingt ans plus tard le journaliste français, se rencontrent, car tous deux reconnaissent, à travers les différences de leur esprit, l'inspiration sentimentale qui guide à peu près seule la muse de Boccherini. C'est vers la fin du siècle que sa musique semble atteindre le maximum de son rayonnement.

Il faudra, comme il est normal, attendre la mort du musicien pour voir son œuvre entrer dans le domaine de la littérature. Elle n'inspirera point de roman, mais timidement, s'inscrira sur les pages intimes du journal d'un poète, le charmant Chênedollé qui, parmi les premiers romantiques, goûtera en elle toutes les délices musicales que ceux-ci ont tenté de traduire, sans l'intervention d'aucune mythologie :

Bocherini *(sic)*.
1808 (4 février).

« Sa musique est enchanteresse. Je n'aime que ce qui est *rêvé* en musique, et voilà le caractère de la science. Il vous enlève dans une atmosphère de musique, il vous place dans un séjour mystérieux où il vous arrive des sons inconnus et magiques. On croit entendre les vers les plus mélodieux, et respirer à la fois les parfums les plus exquis. Voilà la double sensation qu'il donne. Il vous entoure de vers et de parfums.

Il y a, à la fois, dans sa musique, le mélange des parfums et de la poésie. Les motifs ont quelque chose de rêvé et d'inattendu qui transporte l'âme dans un voyage enchanté. Il vous roule et vous berce délicieusement dans sa musique. Il est plus enivrant qu'Haydn. C'est le Racine de la musique ». Et, plus loin :

«... La musique attaque plus vivement les fibres que la poésie. Il y a plus de vague, quelque chose de plus indéfini, de plus aérien. Il y a du ciel dans cette musique-là ! Quels accents !... » (1)

Comme dans le journal de 1797, l'auteur trouve une teinte céleste aux inspirations du maître ; tout concorde puisqu'on a parlé aussi de leur caractère souvent angélique ; mais, ici, l'enthousiasme du poète, quoique plus discret et intime, résonne si profondément que l'on sent bien le choc de la grâce. Tout cela ne peut nécessairement émaner que d'un « sentimental par excellence » : mais hélas ! cette sentimentalité ne suffira plus à la nouvelle école. Bientôt, elle ne signifiera plus rien, et ni la variété ni le charme de ce langage ne frapperont plus personne. Lorsque Spohr déclare brutalement, après avoir entendu Baillot interpréter avec une supériorité évidente, quelque quintette de Boccherini : «Ce n'est pas de la musique ! » cela résulte plus, à notre avis, d'une réelle incapacité ethnique à saisir une telle beauté spontanée, que d'une question de mode. C'est bien plutôt une question de race que de temps ; mais cela dénote tout de même, de

---

(1) Thèse sur Chênedollé par Madame Paul de Samie, née Lucy de Lamare, *A l'Aube du Romantisme, Chênedollé* (1769-1833), Caen, Imp. E. Domin. 1922: V. à la suite ; Extraits du *Journal* de Chênedollé. (1802-33).

la part d'un homme dont l'œuvre est bien loin d'être négligeable au point de vue historique et esthétique, une incompréhension affligeante de l'art italien. Evidemment, quelques années plus tard, et toujours chez l'illustre violoniste Baillot, le jeune Félix Mendelssohn fera preuve d'une autre souplesse d'esprit, lorsqu'il écrira, dans une lettre à sa sœur : « La soirée chez Baillot commença par un quintette de Boccherini, une « perruque », mais sous laquelle sourit un vieil homme aimable et charmant » (1).

D'une manière générale, la critique allemande, lorsque paraissent chez Pleyel, à Paris, de nombreux recueils de Boccherini (2), apprécie les œuvres avec une sorte de modération : les *quatuors* (op. 39) ont souvent « des pensées bien conduites, du feu, une certaine manière agréable. Mais ils sont inférieurs à Haydn, Mozart et aux premiers quatuors de Pleyel »... Les *trios* (op. 44) sont très bien écrits, ils ont une très bonne sonorité ; ils sont très recommandables pour une certaine classe d'élèves « moyenne » ; les *duos* pour deux violons op. 46 sont « de bon goût et habilement construits : on se réjouit de voir ici le brave Boccherini qui considère habituellement le violon avec tant de sérieux, comme tenté de l'embrasser ». Et lorsque, le 21 août 1805, le journal de Leipzig annonce la mort du maître, l'article signé par la rédaction décerne de justes éloges, aussi bien à la personne qu'à l'art de Boccherini (3).

---

(1) Félix Mendelssohn. *Reisebriefe aus den Jahren* 1830 *bis* 1832. Leipzig. Hermann Mendelssohn, 1864 (p. 308).

(2) V. *Allgemeine Musik Zeitung* (1798), p. 571 (Symphonies) 584 (quatuors) 587 (trios op. 44), etc.

(3) *Ibid.* VII, p. 756.

Mais il n'est pas moins vrai que, malgré la publication monumentale faite à Paris sous la Restauration par Janet et Cotelle, malgré les séances de Baillot qui entretiennent comme une sorte de culte, les auditeurs fidèles ne sont plus que de vieilles gens qui s'égrènent petit à petit et lorsque la présente *Notice* tente, en 1851, de rappeler l'attention sur cet art subtil et charmant, on s'aperçoit que, d'une part, l'indifférence et le mauvais goût de cette période n'ont laissé qu'un désert dans le monde de l'art, et que, de l'autre, les grands romantiques semblent avoir définitivement étouffé un art qui n'a plus aucun représentant. En somme, un art fait de vive et chaude poésie, d'une variété quasi infinie dans l'ordre sentimental, inauguré en Italie dès le milieu du XVIIIe siècle par Sammartini est mort avec Boccherini, à Madrid, le 28 mai 1805. Le romantisme triomphant, sous des ramures de plus en plus touffues, étouffera ses dernières pousses.

Un journaliste français qui signe Maurice Cristal (2), cependant, tente beaucoup plus tard de le faire revivre. Dans une série d'articles parue, entre le 14 février et le 29 août 1875, au *Ménestrel*, il aborde deux grands sujets. Il s'agit, pour lui, de donner quelques aperçus nouveaux alors sur l'histoire de la Symphonie et d'appeler l'attention sur le rôle joué par Sammartini et plus tard, par Mysliweczek. La curiosité de son esprit le conduit à faire des constatations d'ordre général qui tombaient d'ail-

---

(1) Il se nommait Maurice Germa. Né vers 1825, économiste et critique musical, il a écrit dans la *Revue Contemporaine*, au *Correspondant*, à l'*Annuaire encyclopédique*, dans la *Revue* et *Gazette musicale*.

leurs dans le vide, car elles ne pouvaient guère trouver d'écho. Il est le premier critique qui ait relevé la filiation qui unit les deux grands musiciens instrumentaux de l'Italie, le maître de Milan et celui de Lucques. Dire, par exemple, ceci (en 1875!) en parlant de Sammartini : « .... C'est de lui surtout qu'on peut dire qu'il est le premier en date des symphonistes de race latine. Or, il ne s'agit plus d'aller comparer Boccherini à Beethoven, mais de bien tracer la voie de sentiments, de charme et de joyeuseté fascinantes que la musique concertante prit dans le Midi de l'Europe, après Sammartini. C'est principalement dans Boccherini que cette physionomie s'incarne et s'idéalise » ; dire cela nous apparaît comme une sorte de divination. Avant tout travail d'exégèse, il déclare que « Sammartini est le premier dans lequel s'accuse le lyrisme instrumental » et c'est à cette constatation qu'aboutissent nombre de savantes recherches actuelles. Il y a là la perspicacité et la netteté de vue, tout ce qui fait l'étoffe d'un grand pionnier de l'histoire de la musique instrumentale.

Son but principal, après nous avoir fait part de ses vues intelligentes et profondes sur celle-ci, est de nous éclairer au sujet de l'influence exercée sur Boccherini par la musique espagnole. Il intitule d'ailleurs ses articles « Boccherini et la musique en Espagne », ce qui le conduit naturellement à nous parler de l'histoire de la musique dans ce pays. Tentative bien originale aussi ! Peut-être ira-t-il un peu loin en nous affirmant que « Boccherini est le portrait musical de l'Espagne », chose assez malaisée à démontrer d'une manière aussi péremptoire. Mais, lorsqu'il découvre dans la musique du maître — qu'il a dû sérieusement pratiquer ou bien entendre, — « le caractère typique des anciens rythmes

espagnols et l'impression tour à tour sensuelle, passionnée, douloureuse, *quelquefois terrible* (1) de la musique autochtone de la péninsule », il nous donne la formule véritable. Il a voulu « mettre ici en relief » cette source de l'inspiration, « principe actif que la critique musicale oublie trop souvent ». Combien riche et profonde, cette source ! « Il ne l'a pas cherchée, il s'en est nourri inconsciemment, c'est le génie même de l'Espagne qui lui a fourni son langage lyrique, qui a empreint dans toute son œuvre cette âme ineffaçable d'une nationalité, qui est la force secrète de toutes ses compositions ». Là, il oublie évidemment tout ce qui a été écrit antérieurement au séjour en Espagne ; et il reste à démontrer que les premières œuvres, composées à partir de 1769, se sont aussitôt imprégnées, à un tel degré, d'hispanismes dévorants. Ce qui ne veut pas dire que ceux-ci ne se trouvent vibrants, en maintes pages de ces œuvres... Celui qui relèvera chaque participation de la puissante force musicale de l'Espagne, dans l'œuvre de Boccherini, aura bien mérité de la science musicologique. Enfin, comment ne pas sentir s'éveiller le feu poétique particulier au vieux maître, et comment ne pas être sûr que le critique ait pénétré tout ce qui fait la beauté propre et le charme de son art, lorsque nous lisons les lignes qui terminent cette étude originale :

« Quand nous entendons ces *adagios* douloureux, ces *largos* passionnés, ces menuets enguirlandés comme pour un bal, avec ces cordes pincées dans les sonorités moyennes pour donner à la phrase chantante toute cette plénitude de sons argentins et ces reflets dansants de la mandoline ou de la

(1) Cf. plus haut. Junker, *op. cit.*

guitare ; quand à ces rythmes délicieux, à travers lesquels reparaissent les nuits espagnoles étoilées d'amour, nous voyons soudain les regards s'illuminer, comme si le paradis s'ouvrait devant eux, alors notre esprit se reporte vers cette chambre humble où Boccherini, sans meubles, sans habits, sans argent, sans pain, juché dans son appentis et courbé sur sa table de travail, évoquait dans son esprit tous les délires de ses désirs, de ses amours, de ses rêves, de sa naïve piété, de ses inconsolables deuils, et les transcrivait pour notre admiration.»

Nous avons dit plus haut que ces articles de Cristal étaient restés sans écho, alors qu'ils eussent tant mérité d'en éveiller au moins quelques-uns. C'est exact pour ce qui nous concerne, mais ni le travail, ni les idées du journaliste français ne demeurèrent étrangers au premier en date des biographes allemands de Boccherini. En effet, le docteur H. M. Schletterer en tire parti dès les premières pages de la biographie du maître italien, et il n'hésite pas à emprunter aux articles de Cristal des passages entiers de l'introduction dudit ouvrage. Et la *Notice* de Picquot, devenue classique, servira de base à tout ce qui fait la suite du travail de Schletterer : celui-ci reproduira même scrupuleusement le catalogue final, muni de toutes les annotations et commentaires de Picquot (1).

---

(1) On trouvera plus loin, presqu'à chaque page du Catalogue dressé par Picquot, d'après celui de Boccherini, quelques mentions ou rectifications apportées par nous, ainsi que les dates de publication de quelques-unes des œuvres parues à Paris, et que le dépouillement des journaux de l'époque nous a permis de fixer définitivement.

*
* *

Comme nous l'avons dit déjà, il nous est impossible, faute de partitions, de fournir une vue d'ensemble des procédés de composition musicale employés par Boccherini au cours de sa longue carrière artistique. Ceux-ci ont nécessairement beaucoup varié ; mais il en est plusieurs, fort caractéristiques, auxquels il est demeuré fidèle. D'une manière générale, si l'on examine des œuvres instrumentales (quatuors, quintettes) écrites par lui en l'espace de trente ou quarante années, on remarquera que la répétition d'une idée ou d'un dessin a lieu presqu'invariablement, le plus souvent sans changement de ton, ce qui n'est pas sans engendrer une certaine monotonie ; et, pour tâcher à l'éviter, on peut, on doit même, renouveler ou changer l'expression de ladite idée. D'ailleurs, les indications dynamiques, les nuances sont poussées si loin et, en général, si méticuleusement indiquées, qu'il n'est guère possible de ne pas tenir compte d'une telle direction : nous ne connaissons pas d'auteur contemporain qui ait veillé avec une telle précision et, dirons-nous, un tel luxe, à l'interprétation expressive de la musique : tendance déjà nettement « romantique ».

Nous avons fait allusion plus haut au procédé particulier à Boccherini, et qui consiste à ramener à la fin d'un quatuor ou d'un quintette, ou le début textuel de celui-ci ou, simplement, des dessins qui figuraient dans le premier morceau. De là, se dégage d'abord un sentiment très net de ce qui fait l'unité d'un morceau, et surtout aussi le désir de l'auteur de nous peindre une scène, ou de nous chanter tout un poème :

malgré les épisodes les plus divers, tels que mouvements lents entiers, longs menuets et trios, etc., nous ne devons pas oublier l'introduction à laquelle nous serons ramenés et qui servira de conclusion à l'ensemble, tel un véritable prélude aux grandes œuvres cycliques du XIXe siècle. Chanter, avons-nous dit. Oui, *chanter*, c'est là le but où doivent tendre toutes les indications données avec tant de prodigalité par l'auteur ; cela est vrai, aussi bien dans les mouvements vifs que dans les *andantes*, dans les menuets que les rondos. Et ce chant masquera les unissons ou les vides momentanés, et d'ailleurs certainement voulus pour obtenir certains effets pittoresques, lors de certains passages. Puis, aussi aimer à se ressouvenir, vers la fin, de ce qui faisait l'inspiration du début.

La recherche des sonorités est si poussée que l'auteur, pour donner plus d'éloignement à un trait, pour estomper quelque dessin et rentre l'effet lointain, recommande soit au premier violoncelle, soit au premier violon de jouer sur le chevalet, « sul ponticello », procédé que les grands maîtres n'ont pas mis en usage. Il dénote une préoccupation très vive de l'effet pittoresque, et cela n'a rien qui puisse nous surprendre chez un artiste dont nous avons eu plus haut l'occasion d'apprécier le goût marqué pour les scènes de danses, les pastorales, les effets descriptifs.

Comment Boccherini traite-t-il la partie capitale du « morceau de sonate », le développement ? Cette importante question n'échappe nullement à Picquot (1) qui, en un temps où la morphologie n'existe guère, nous montre fort bien

(1) V. p. 39, 40 et suiv

quelle fut, à cet égard, la méthode de Boccherini : en somme, son génie lui permet de faire des développements construits sur les sujets constitutifs du morceau de sonate — grand art où demeurent insurpassés les maîtres allemands de la période classique ; puis, il se contentera, à d'autres moments, d'utiliser seulement un des sujets ou même un fragment, une amorce de l'un d'eux, dans le creuset du développement, ou encore il fera jaillir un motif ou un dessin nouveau, qui fournira peut-être la matière entière de ce développement. Et, ici, Picquot fait remarquer que ce motif nouveau qui « jaillit au début de cette seconde partie, se fond dans l'ensemble avec un bonheur d'affinité qui résoud le problème si difficile de la variété dans l'unité. » Je crois qu'on ne peut mieux dire. Il y a là une sorte de justification du « développement » au sens le plus strict du mot, mais tel que l'ont pratiqué les maîtres italiens : trouver ou plutôt, comme l'exprime Picquot, faire jaillir une idée engendrée par les éléments du début et par conséquent que l'on sent non seulement apparentée, mais issue desdits éléments, n'est-ce pas un résultat remarquable ? Loin de nous l'idée de considérer comme chose accessoire la puissante malaxation, le bruit sublime de la forge où un Haydn, un Beethoven, soumettent à l'épreuve du feu tout ou partie d'un thème musical ! Ce que nous voulons dire, c'est qu'il n'est peut-être pas moins admirable d'extraire une idée nouvelle du jeu de ces éléments, mais une idée que l'on sent se rattacher à eux comme par le lien mystérieux de la filiation, lien tout idéal, sans aucune apparence matérielle, et qui justifiera musicalement pour nous ce que nous appellerons le développement italien : n'oublions pas, d'ailleurs que les Italiens n'ont pas été les seuls à savoir en tirer parti :

Mozart, souvent, ne l'a pas dédaigné. Picquot reconnaît donc chez Boccherini l'emploi du sujet nouveau au cours du développement, et son affinité avec les sujets principaux dans un morceau de sonate ; il sent parfaitement tout ce que l'emploi de ce procédé apporte de variété et de piquant, sans porter préjudice à l'unité du morceau. Il fait comprendre aussi l'effet souvent heureux d'une rentrée du premier sujet, absente dans le corps du morceau et qui ne se produit qu'en manière de conclusion, procédé familier aussi à la plume toute instrumentale du maître de Lucques. Tout cela, répétons-le, dénote chez le biographe français un sens aigu, bien rare en son temps, de la morphologie.

Il n'est pas difficile de relever dans différentes œuvres écrites pendant le cours de la carrière du maître des exemples très nets de ces différentes méthodes ; mais la connaissance de l'œuvre entière ne permet pas encore de tracer exactement les phases diverses de cette évolution. Contentons-nous donc de signaler ici, au hasard des quelques morceaux dont la partition a été publiée, les différents types de développement enregistrés par l'âge classique.

Le premier mouvement du n° 1 de la série de symphonies ou quatuors (op. I) présente le schéma de la vieille sonate italienne sans rentrée du premier sujet à la tonique. Aux barres de reprise, celui-ci reviendra dans la tonalité de sa seconde exposition (*mi-bémol* majeur), mais la période s'allongera du double de sa longueur primitive, sans adjonction d'idée nouvelle, et par le moyen de modulations et de transformations apportées à la substance de la première partie. Le retour du second sujet s'effectue sans autre changement que sa transposition à la tonique (ut *mineur*). Ne nous étonnons

pas de cette construction, car l'œuvre date de 1761, et ce n'est que plus tard que les changements surviendront.

Dès 1770, dans les quatuors op. 9 de l'auteur, le système de la rentrée du premier sujet à la tonique est établi : et c'est là un fait important. Quelques exemples recueillis dans des œuvres postérieures nous prouvent que ce système est couramment pratiqué : dans l'*Allegro con spirito* qui précède le trop célèbre menuet du quintette en *mi majeur* (op. 13) ; en 1778, dans un nostalgique quintette en *la mineur* (op. 25), le premier morceau nous offre un développement libre, amorcé par la mesure qui précède les barres et dont l'étendue est de 44 mesures ; il est suivi d'une rentrée à la tonique, et d'une *coda* faite des éléments qui y avaient été omis. On trouve dans un quintette en *ré* (1787) un développement du premier *Allegro vivo* où se rencontrent, intervertis, les éléments constitutifs de la première partie, et la rentrée du premier sujet a lieu tout à la fin, en manière de *coda*. Lorsqu'on étudie certains des grands quintettes de la période 1795-1800, on rencontre une étonnante variété de formes : Boccherini tente parfois deux développements juxtaposés, chacun muni de ses barres de reprise, et la rentrée ne se fait qu'en manière de conclusion. (Quintettes avec piano 1797.) Tandis que, dans un grand et magnifique quintette à cordes en *mi bémol*, écrit en 1795, il donne le modèle de la noblesse et de la variété classique dans le premier morceau, régulièrement construit ; dans la finale, il s'essaie à un remarquable *fugato*, muni de trois longues reprises variées et, la même année, il écrit un quintette en *ut majeur* débutant par une grave introduction en mineur, l'*Allegro assai* s'arrête brusquement pour faire place à une innocente *Cantilène*

suivie d'un exquis et poétique menuet, après quoi, c'est une rentrée variée du premier mouvement qu'achève une brillante *Coda* (1). On voit la diversité des sytèmes et les recherches formelles effectuées par le maître, dans la mise en œuvre d'un morceau de sonate.

Peut-être la création la igplus orinale de Boccherini se manifeste-t-elle dans les *Rondos*. La façon dont il sait enguirlander ses thèmes, les sertir dans la couronne éblouissante de ses intermèdes, les rehausser par le contraste d'inventions toujours renouvelées, nous semble parfois d'une fantaisie inimitable et, à l'occasion d'une étude sur les séries des quatuors italiens de Mozart, ainsi que sur ses fameuses sonates « romantiques », pour piano et violon, nous eûmes l'occasion de montrer l'influence exercée par les rondos du maître de Lucques sur le jeune Salzbourgeois.

Que ces thèmes de rondos soient des *andantes* ou des mouvements vifs, le charme et l'intérêt demeurent les mêmes : Boccherini a commencé par adopter le cadre du *rondeau* français à un ou deux intermèdes (dans les sonates pour piano et violon notamment) ; mais, déjà là, surgissent les inventions nouvelles, avec une liberté et une variété qui ne tarderont pas à se montrer insoupçonnées, surtout à mesure que s'avancera la carrière espagnole du maître. Il y aurait une étude à élaborer sur les progrès que manifeste le *rondo* chez Boccherini. Cette forme devint pour lui, une source d'inventions sans limites : la verve, la désinvolture, l'esprit, ravivent sans cesse un thème, quel qu'il soit, et l'enthousiasme s'allume parmi les exécutants familiarisés avec ce genre et ce

(1) V. ces différents Quintettes dans la petite Edition de poche Ricordi.

style. Rien de plus intéressant que de suivre l'élargissement et l'enrichissement progressif du *rondo* à travers l'œuvre du maître ; il nous faut renoncer à donner ici l'idée de cette richesse et de cette variété. Peut-être est-ce là que l'élément « impondérable » de son génie se manifeste le plus remarquablement.

Il est une autre question que pose la critique moderne à l'égard de Boccherini. Picquot passe rapidement sur elle, en déclarant que l'infériorité du maître, à ce point de vue, ne permet pas de le mettre au rang des compositeurs allemands ; que, de plus, le caractère de son génie, fait d'intimité et de douceur, l'éloigne du grand éclat des foules. Il s'agit de la symphonie. Picquot ne voit dans la Symphonie de Boccherini que « des Quintetti ou Sextuors renforcés » (1). Il est vrai que, mise en regard de sa musique de chambre, l'œuvre proprement « symphonique » du maître n'est pas très importante. Mais nous présumons qu'une étude portant sur une vingtaine de ses symphonies proprement dites, conduirait à un résultat très opposé à l'opinion qu'émettait Picquot : sans que nous puissions naturellement donner aucune précision, nous sommes portés à croire que le recueil op. 22 (1775) pourrait nous fournir des exemples très purs et très beaux de symphonies pour petit orchestre, dans le style du XVIIIe siècle, tandis que le recueil inédit op. 35 (1782), et les symphonies séparées qui s'échelonnent de 1787 à 1792, seraient de nature à nous révéler quelque chose de totalement ignoré et de particuliè-

(1) V. p. 75, 76. Une importante série de Symphonies vient d'être retrouvée par M. Ch. Bouvet, à la Bibliothèque de l'Opéra où sont conservés les manuscrits de nombreuses œuvres de Boccherini.

rement libre et moderne (1). L'audition de l'une des premières nous donne l'impression que la connaissance de l'œuvre symphonique rehausserait plutôt encore le sens de notre appréciation.

Sans préjuger des résultats auxquels une telle enquête pourrait atteindre, nous ne croyons nullement nous exposer à un démenti en prétendant qu'elle n'ajouterait rien aux raisons qu'on a voulu faire valoir relativement à la parenté qui unirait l'art de Boccherini à celui de la célèbre école de Mannheim. Lorsque, grâce aux travaux du Professeur Riemann, cette école est sortie des cendres de l'oubli, on a soutenu que la découverte de Stamitz et de ses disciples, avait donné le mot de ce qu'on a appelé l'énigme Boccherini. Or, pour nous, la question à ce moment n'a pas fait un seul pas en avant.... Nous comprenons et partageons l'étonnement de ceux qui, étudiant d'un peu près l'histoire de l'art instrumental, ont trouvé accompli, dès la décennie 1770-1780, le chef d'œuvre du trio, du quatuor ou du quintette ; car c'est un fait que, dès lors, Boccherini en a signé plusieurs. Mais, pour nous, si l'op. I du maître de Lucques est un grand événement, il s'explique, que l'on nous permette d'employer ce mot, *italiquement* : c'est non pas l'école de Mannheim, mais le seul précédent des *Sinfonie per camera*, de celles de Tartini notamment, qui suffit à tout expliquer ou à tout faire comprendre. Et pour ce qu'il y a de capricieux et de poétique

---

(1) V. *Rivista Italiana* (article de R. Sondheimer), fasc. 4 (1920) et les citations du Dr K. Nef dans son *Histoire de la Symphonie* p. 176 et s. On pourra constater que Boccherini a repris, pour servir d'Introduction à son *Stabat mater* (1801) le morceau par où débutait la 4e Symphonie en *fa* (1782), restée inédite.

dans l'œuvre du jeune Lucquois, le précédent du vieux Milanais Sammartini nous suffit aussi largement. Dans le domaine proprement symphonique, comment d'ailleurs admettre que l'école de Stamitz ait joué pareil rôle et exercé semblable influence, parmi les cours princières et chez les amateurs en Espagne ? Pour nous, le génie de Boccherini a d'abord été guidé par des maîtres Romains, restés malheureusement obscurs ; puis, il a été en contact avec les maîtres instrumentistes de l'Italie du Nord, puis à Paris avec l'école française, et, enfin, pendant son long séjour au delà des Pyrénées, avec des Italiens d'abord, en attendant de s'imprégner de l'air ambiant, tout parfumé des chaudes senteurs castillanes ou andalouses. Nous n'omettrons point naturellement tout ce qui fait la part inconsciente du génie, et cette part est grande chez un artiste tel que l'a été Boccherini !

Et maintenant que nous avons essayé de mettre au point l'état actuel de nos connaissances relatives à la vie et à l'œuvre du maître, il est temps de laisser la parole à celui qui s'est si parfaitement identifié avec cette vie et cette œuvre : mais, il nous faut encore adresser aux musicologues de l'avenir et aux musiciens d'aujourd'hui un double et pressant appel. Nous demandons aux premiers de scruter le terrain qui a nourri la fleur boccherinienne, en lui donnant de si rares couleurs, et nous leur demandons aussi de l'étudier elle-même, dans sa formation et son développement; aux seconds nous voudrions faire comprendre qu'ils peuvent seuls faire cesser l'oubli scandaleux où a sombré une des œuvres musicales les plus richement variées : devant maintes et maintes pages tour à tour grandioses, pittoresques et toujours émues, ils verront surgir la physionomie d'un homme capable d'élans

sublimes, d'un homme qui a créé un langage musical tout pénétré d'ardente poésie, de pieuse adoration, un langage où l'originalité et la beauté s'égalent, pour nous donner une certaine qualité de parfum qui, disons-le encore, demeure, pour nous, sans équivalent.

G. DE S. F.

Nous donnons à la fin de ce volume la liste des éditions pratiques actuellement accessibles de plusieurs œuvres de Boccherini, et nous nous promettons d'enrichir un peu cette liste par la publication de quelques séries inédites, appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire et à la Bibliothèque de l'Opéra.

AVANT-PROPOS

En écrivant cette Notice, l'auteur s'est proposé trois choses : rectifier les erreurs assez considérables commises par les biographes de Boccherini et ajouter aux faits déjà connus d'autres faits qui le sont peu ou point ; remettre en mémoire un compositeur célèbre dont les œuvres, filles du génie, demeureront des modèles de grâce, de sensibilité et de goût ; enfin offrir aux amateurs un Catalogue raisonné et complet des ouvrages dont se compose la volumineuse collection des titres de Boccherini à l'admiration des connaisseurs.

Cette troisième et dernière partie n'est pas celle qui a nécessité le moins de recherches. Quel musicien, s'étant occupé sérieusement de bibliographie musicale, n'a gémi sur les erreurs dont fourmillent les recueils biographiques dans l'énumération des œuvres de chaque compositeur ! Omissions, doubles emplois, méprises, suppositions, s'y accumulent en raison même du degré de mérite de ces œuvres, qui, livrées sans défense à la spéculation commerciale, se déguisent et se travestissent sous mille formes, comme autant d'appâts à la crédulité publique. De là ces titres mensongers qui donnent pour originale une œuvre qui ne l'est pas ; qui lui assignent

un ordre numérique inexact quand il n'est pas imaginaire, ou qui placent sous l'égide d'un nom recommandable les rapsodies d'un obscur faiseur. Ajoutez à ces causes incessantes d'incertitude et d'erreur l'absence obstinée de toute date dans la publication, la rareté des bibliothèques, l'insuffisance des plus riches, et l'on jugera s'il est aucun effort humain capable de triompher d'un pareil désordre dans l'immensité des productions musicales que deux siècles ont entassées.

Mais ce qui semble impossible dans une bibliographie générale, cesse de l'être pour une bibliographie particulière où l'exactitude est de rigueur. C'est pourquoi il serait à désirer que les musiciens instruits entreprissent, suivant leurs prédilections, le pays qu'ils habitent, les ressources dont ils disposent, de compléter les biographies des plus célèbres compositeurs (de ceux surtout dont les travaux ont exercé une large influence sur les progrès de l'art, et sont destinés, par cela même, à survivre à leur époque et à intéresser les connaisseurs de tous les temps), de compléter, disons-nous, ces biographies des plus célèbres compositeurs : — par une énumération chronologique de chacune de leurs œuvres, des éditions et des reproductions sous formes diverses qui en ont été faites, des fraudes et des suppositions de nom auxquelles elles ont donné lieu ; — par l'indication des bibliothèques publiques ou particulières qui renferment les manuscrits originaux, les œuvres inédites ou très rares ; — enfin par une appréciation critique, mais succincte, propre à éclairer l'amateur sur le mérite de chacune et à guider son choix.

On conçoit l'utilité d'un travail semblable, exécuté avec conscience et talent. Déjà l'éditeur André, d'Offenbach,

possesseur de la plus intéressante partie des manuscrits originaux de Mozart, a publié, vers 1828, un catalogue thématique des ouvrages de cet illustre maître. Malheureusement, il a cru devoir négliger les œuvres qui se rapportent à la jeunesse de l'auteur, et ne commencer qu'à l'année 1784 (1), de sorte que son travail laisse une lacune bien regrettable pour tous ceux qui aimeraient à suivre et à voir se développer les progrès et les phases diverses de ce merveilleux génie Tel qu'il est, néanmoins, et nonobstant quelques reproches qu'on pourrait lui adresser, ce Catalogue est plein d'intérêt et montre de quelle utilité seraient des recherches semblables sur les productions des compositeurs les plus en renom, principalement en ce qui concerne la partie instrumentale.

Mû par cette conviction, et consultant moins ses forces que son zèle, l'auteur de la Notice sur Boccherini ne s'est pas attaché seulement à rédiger un Catalogue où l'exactitude rachetât ce qu'il offre de défectueux sous d'autres rapports ; essayant de mettre en pratique les idées émises plus haut, il a cru devoir accompagner chaque œuvre d'observations bibliographiques, historiques ou critiques, de manière à faire mieux saisir l'esprit et le plan dans lesquels il serait désirable que les catalogues des grands auteurs fussent conçus.

Puisse cet essai, tout imparfait qu'il est, trouver des imi-

---

(1) On trouve dans la *Revue Musicale* de M. Fétis, année 1835, une liste chronologique des ouvrages de Mozart, depuis sa plus tendre enfance jusqu'à sa mort ; cette liste est accompagnée de notes intéressantes sur l'une et l'autre période, la première antérieure à 1784, la seconde postérieure. (P.).

Nous faisons suivre de la lettre P. toutes les annotations émanant de Picquot.

tateurs et stimuler le zèle de plus érudits et de plus capables ! Puisse-t-il aussi ramener les artistes et les amateurs au goût d'une musique simple, naïve, mélodieuse, puisée aux sources les plus pures de l'inspiration et du sentiment ! L'auteur n'ambitionne pas d'autre récompense.

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

LUIGI BOCCHERINI

SUIVIE

DU CATALOGUE RAISONNÉ

DE TOUTES SES ŒUVRES, TANT PUBLIÉES QU'INÉDITES

I

La musique instrumentale destinée à la chambre, celle dont les moyens d'exécution se résument dans le violon et ses congénères, ne date en réalité que de la fin du XVIIe siècle. Ce n'est pas à dire qu'antérieurement à cette époque ce genre de musique n'eût été connu, cultivé, ou qu'il n'eût fait aucun progrès, faute de maîtres habiles ; non sans doute. Mais il est permis d'avancer que, jusqu'à l'apparition de Corelli (1), rien dans les travaux de ses devanciers ni de ses contemporains eux-mêmes n'indiquait la savante direction qu'il eut la gloire

---

(1) Son premier ouvrage : *XII Sonate a tre, due Violini e Violoncello, col Basso per l'organo*, fut publié à Rome en 1685 ; le 5e, son chef-d'œuvre, en 1700 (P.).

d'imprimer à son art. Supérieur aux maîtres de ce temps par le savoir, par l'exécution, par la pensée qui agrandit tout, il se posa comme chef d'école dans son immortel Œuvre 5, en frayant des routes nouvelles où le suivirent avec ardeur des disciples dignes de transmettre ses préceptes et de continuer la révolution qu'il avait si heureusement commencée. Après cet illustre réformateur, vint Tartini, Tartini aussi grand compositeur que grand violoniste, dont les œuvres brillantes d'invention et de génie ne contribuèrent pas moins que les leçons du maître à affermir et à étendre les conquêtes de l'école instrumentale. Les élèves de ces deux grands artistes, Geminiani, Locatelli, Somis, Leclair, Nardini, Pugnani, Domenico Ferrari et plusieurs autres, ajoutèrent encore à la gloire de cette école et préparèrent l'époque mémorable dont Viotti devint plus tard la sublime personnification.

Toutefois, il faut le reconnaître, quelque influence qu'aient exercée les travaux de ces virtuoses sur le grand mouvement opéré dans la musique instrumentale vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, quelque puissante qu'ait été la force d'impulsion qu'ils lui donnèrent, ils entrevirent à peine les hautes destinées auxquelles leur art devait s'élever. Préoccupés uniquement des progrès du violon, des moyens de les hâter et de les étendre, ils conçurent leurs compositions dans ce but exclusif ; leurs idées roulant dans ce cercle restreint qu'elles ne surent point franchir, ils n'imaginèrent aucune de ces combinaisons ingénieuses d'instruments où chaque partie devenue concertante ajoute à l'intérêt du discours musical, lui donne de la vie et du corps, permet toutes les scènes, tous les tons, tous les tableaux, et transporte l'auditeur dans le monde infini de l'idéal.

A un autre, à Boccherini était réservé l'honneur de s'élancer au delà, et de découvrir le vaste et inépuisable champ où il cueillit les premières palmes. C'est le flambeau de cet admirable génie qui éclaira ces voies inconnues, où marchèrent ensuite, d'un pas si ferme et si sûr, les Haydn, les Mozart, les Beethoven, ces divins modèles d'une perfection à laquelle on désespère d'atteindre.

Elle est donc bien légitimement acquise la place qu'occupe, parmi ces maîtres de l'art, le créateur du Trio, du Quatuor et du Quintette. Aussi les biographes de tous les pays se sont plu à rendre hommage au génie de ce grand artiste ; tous ont parlé de ses travaux, de ses titres à une impérissable célébrité, avec un talent, une chaleur de conviction tels qu'il serait téméraire d'élever la voix après eux, si l'amour de la vérité ne faisait un devoir de suppléer à leurs omissions, et de rectifier les erreurs qu'ils ont involontairement commises.

Luigi Boccherini naquit à Lucques le 14 janvier 1740 (1). Son père, habile contre-bassiste, lui donna les premières

---

(1) Luigi Boccherini est né, en réalité, le 19 février 1743, à 10 h. du matin, dans la paroisse St-Sauveur de Lucques. Il était le troisième enfant issu du mariage de Léopold Boccherini, remarquable contre-bassiste, et de Maria Santa, fille de Dominique Prosperi. Il reçut le baptême, à la date du 22 février, dans l'église St-Jean et Ste-Reparate, laquelle église se trouvait unie à la Métropolitaine ; c'est dans cette même église qu'il fit sa première communion en 1757.

En 1749, la famille comptait cinq enfants : Marie Esther (1741) ; Antoine (1742) ; *Louis-Rodolphe* (1743) ; Mathilde (1745) ; Riccarda-Gonzaga (1748). V. Schletterer, p. 110, 111.

Comme pour beaucoup de grands artistes italiens, on sait, en somme, fort peu de chose sur ses premières orientations musicales : son séjour à Rome,

leçons de musique et de violoncelle ; mais il ne tarda pas à être remplacé dans ce soin par le maître de chapelle de l'archevêché, l'abbé Vannucci, qui voulut cultiver lui-même les heureuses dispositions du jeune Boccherini. Telle était la facilité de l'élève que bientôt cette ressource devint insuffisante ; on décida qu'il irait à Rome pour s'y perfectionner dans le mécanisme de son instrument et apprendre la composition. Né avec la précieuse faculté de créer des chants faciles et purs, de les accompagner d'une harmonie douce, expressive, appropriée à leur suavité, Boccherini que la nature avait doué de l'instinct mélodique le plus exquis, eut peu à faire avec ses nouveaux maîtres, ou plutôt ceux-ci n'eurent qu'à diriger ses premiers pas. A peine âgé de vingt ans, il manifesta son génie par des compositions originales, dont la richesse et la nouveauté des formes, la fraîcheur, la grâce, la naïveté des pensées excitèrent un enthousiasme général. Ces compositions sont encore aujourd'hui, après plus de quatre-vingts ans, un sujet d'admiration et de vives jouissances pour les amateurs d'un art où les révolutions dans le goût sont si subites, les préférences si fréquentes, où l'oubli suit de si près l'engouement. Tant il est vrai que les ouvrages produits sous l'inspiration du cœur conservent à jamais leur charme primitif !

Ses études terminées, Boccherini, jeune d'âge, riche d'avenir,

---

les noms de ses maîtres d'alors, notamment, dont l'importance dut être considérable sur sa première formation, demeurent obscurs. Cette école romaine, tant dans la musique religieuse que dans la musique instrumentale, a sûrement et vivement frappé le jeune homme : elle a pu contribuer à lui donner cette qualité d'inspiration, de ferveur et d'onction religieuse qui se manifestera chez lui au cours de toute sa carrière artistique.

comblé des témoignages les plus flatteurs, revint dans sa patrie, souriant à cette gloire qui devait être désormais l'unique objet de son ambition et de ses travaux. De retour à Lucques, il n'oublia point le séminaire où il avait puisé ses premières connaissances ; il y fit entendre les compositions qui lui avaient valu le suffrage de tout ce que Rome possédait de plus distingué(1). Un enivrement général suivit ce début ; on ne savait ce qu'on devait admirer le plus de l'exécution ravissante du virtuose, ou de cette facture à la fois neuve et piquante, si habilement appropriée à un genre alors informe et sans caractère décidé.

Boccherini savoura pendant quelque temps, au milieu de ses compatriotes, l'ivresse du premier succès. Mais la soif de la célébrité le tourmentait ; Lucques n'était point un théâtre où pussent s'accomplir les destinées qu'il rêvait incessamment ; il résolut de les chercher ailleurs. Lié d'une étroite amitié avec Manfredi, violoniste de l'école de Tartini, il lui fit partager aisément son désir de parcourir les capitales. Confiant leur avenir à une même fortune, les deux artistes dirent adieu à leur pays, puis visitèrent successivement Turin et quelques villes de la Lombardie (2), du Piémont et du Midi de la France. Partout leur talent excita l'admiration et l'enthousiasme. Après cette excursion qui paraît s'être prolongée plusieurs années (car durant l'intervalle de 1762

---

(1) M. Arnaldo Bonaventura vient de découvrir une cantate inédite, la *Confederazione dei Sabini con Roma*, écrite pour Lucques en 1765. V. la bibliographie.

(2) V. la Préface pour l'époque probable du voyage en Lombardie et en Piémont, et la durée de celui-ci.

à 1767 le génie si actif de Boccherini ne produisit qu'un seul ouvrage, six Trios), les deux amis arrivèrent à Paris, vers 1768 et non en 1771, comme l'avance le savant biographe, M. Fétis (1). L'éditeur de musique, Lachevardière, les présenta au fameux baron de Bagge, aussi célèbre par la protection qu'il accordait aux artistes, que par ses incroyables prétentions comme violoniste. Là se réunissait tout ce que Paris comptait de musiciens distingués, entr'autres Gossec, Gaviniès, Capron et Duport l'aîné (2). Ce fut devant cet aréopage que parurent

---

(1) Consulter, pour la preuve, la note jointe à l'Op. 5, première partie du Catalogue, 1re série (P.).

(2) Parmi les compositions les plus importantes et les plus significatives de Boccherini qui étaient demeurées inconnues à Picquot figure un Concerto pour violon, en *ré* majeur, récemment publié par un virtuose contemporain, M. S. Dushkin. D'après une trop brève annonce, le Concerto daterait de 1768 et serait dédié au fidèle compagnon et ami du maître, le violoniste Filippo Manfredi.

L'œuvre est si importante, si caractéristique, et touche de si près un des Concertos de violon de Mozart qu'elle a donné lieu à une étude parue dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Cahier 7 : avril 1928). Malheureusement, nous ne nous croyons pas autorisé à émettre un avis tant que nous ne connaîtrons pas l'œuvre sous sa forme originale. La publication d'une telle œuvre d'après le texte primitif, serait un grand service rendu non seulement à Boccherini, mais à l'histoire du Concerto de violon : car l'*Andante* et, notamment, le finale avec ses divers épisodes, présente le modèle à peu près textuel des deux finales des 3e et 4e concertos de violon de Mozart.

Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'aucun des quatre concertos pour violoncelle parus à Paris de 1769 à 1771 n'offre une pareille importance, ni un pareil développement. D'autre part, si le Concerto de violon date en réalité du séjour de Boccherini à Paris en 1768, (nous serions tentés de le croire plus jeune de quelques années), — la forme un peu hétéroclite de son finale « en pot pourri » s'expliquerait fort bien par le contact de Boccherini avec l'école française, dont on sait qu'il a sûrement connu quelques représentants fameux, tels Gaviniès

les deux virtuoses Lucquois. Sortis avec honneur de cette première épreuve, ils ne tardèrent pas à en affronter une seconde plus périlleuse, en débutant au concert spirituel où brillaient à l'envi les artistes les plus goûtés du public (1). Ils avaient à combattre de puissants rivaux dont la réputation dès longtemps affermie ne redoutait aucune concurrence. Aussi ne songèrent-ils pas à les surpasser par les prestiges de l'exécution. Cherchant autre part leurs moyens de succès, ils s'attachèrent moins à surprendre qu'à toucher leur auditoire en lui faisant entendre ces productions si fraîches, si gracieuses du génie de Boccherini, rendues avec le charme qu'elles respirent. Cette marche habile fut favorable aux débutants ; on ne pensa point à les comparer aux autres artistes, *on se laissa faire* (2), et leur triomphe fut assuré. Le lendemain, leur compatriote Vénier, éditeur de musique, vint les prier de regarder sa maison comme la leur, et offrit de graver leurs ouvrages (3). Saisissant cette occasion d'acquitter la dette de la reconnaissance, Boccherini donna son premier œuvre de Quatuors à Vénier, et son premier

---

et Capron, à Paris, en 1768. Il faut noter d'ailleurs, qu'un Concerto de violon de Boccherini avait paru dans une vieille édition parisienne (Naderman) : peut-être est-ce le même.

(1) Le dimanche 20 mars 1768.

(2) Expression de Gluck. (P.).

(3) C'est une erreur. L'op. I avait paru un an auparavant à Paris. (V. *Mercure de France*, année 1767, p. 167). L'annonce désigne nettement les 6 *Sinfonie ossia Quartetti* op. I^ma^ : elle est du 1er avril 1767, un an par conséquent avant le concert où débuta Boccherini (20 mars 1768). On signale d'ailleurs, à propos de ce concert, les trios et les quatuors du jeune musicien. (*Mercure*, 1768, p. 199.) Les deux premiers recueils de Boccherini dateraient de son séjour d'études à Rome (v. 1756-1761 environ), v. Ceru, *op. cit.*, p. 6.

livre de Trios à La Chevardière, qui tous deux s'empressèrent de les publier. Accueilli, recherché par le monde musical, Boccherini distingua surtout Mme Brillon de Jouy, femme aussi célèbre alors par sa grande habileté sur le clavecin que par ses connaissances variées et par son amabilité. Il écrivit pour elle six Sonates avec accompagnement de violon, dignes à tous égards de l'un et de l'autre.

Cependant la réputation du compositeur et celle du violoniste grandissaient. Sur les éloges qu'il en entendit, l'ambassadeur d'Espagne les pressa de se rendre à Madrid, les assurant de l'accueil le plus gracieux de la part du prince des Asturies, grand amateur de musique, qui régna plus tard sous le nom de Charles IV. Charmé de cette proposition qui semblait lui ouvrir un avenir magnifique, Boccherini partit avec son ami, vers la fin de 1768 ou au commencement de 1769, pour la capitale des Espagnes, le premier, escorté de rêves de gloire, le second, plus positif, sensible surtout au faveurs de la fortune.

C'est ici le lieu de rectifier plusieurs erreurs accréditées par les principaux biographes de Boccherini. Suivant les estimables auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*, » Boccherini s'étant fixé en Espagne, fut admis chez le roi, » et s'en fit aimer. Bientôt après il fut attaché à l'Académie » royale de ce prince, et comblé par lui d'honneurs et de » présents. La seule obligation qu'on lui imposa fut de » donner, chaque année, neuf morceaux de sa composition » pour l'usage de l'Académie. Boccherini y souscrivit et tint » parole ».

De son côté, M. Fétis, après avoir, en les répétant, donné à ces assertions l'autorité de son nom, ajoute que le roi

(Charles III) pensionna Boccherini, et que le prince des Asturies le chargea de la direction de sa musique particulière pour laquelle le fécond artiste aurait composé une immense quantité de musique, restée inconnue, parce qu'il ne la considérait pas comme sa propriété.

Rien n'établit l'exactitude de ces allégations ; elles se trouvent au contraire complètement infirmées par les manuscrits mêmes de Boccherini, et par certaines circonstances de sa vie qui, comme on le verra, concordent parfaitement avec ces documents. Voici ce qui ressort de leur examen.

Boccherini apporta avec lui, en Espagne, son 3e livre de trios (gravé op. 9) qu'il s'empressa de dédier au prince des Asturies. Immédiatement après, il composa, *per la corte di Madrid*, un Concerto *a piu stromenti obligati* (gravé op. 8) Quel effet produisirent ces deux ouvrages sur l'esprit du roi et de son fils aîné en faveur de Boccherini ? On ne saurait le dire exactement ; mais il est hors de doute que le grand compositeur n'obtint pas la distinction due à son mérite, puisque ni le roi, ni l'héritier présomptif ne songèrent à se l'attacher. Ce fut l'Infant don Louis, frère de Charles III, qui répara cette injustice. En effet, on remarque que dès cette même année 1769, Boccherini écrivit pour son protecteur six quartetti (gravés op. 6) qu'il lui dédia en prenant le titre de *Compositore e virtuoso di camera di S. A. R. don Luigi, infante d'Ispagnia* (1). Tous les manuscrits de l'auteur reproduisent invariablement, sur leur feuille de tête, cette qualification unique, sans qu'il y soit fait jamais mention d'autres titres

(1) Cette œuvre, très importante pour l'histoire musicale, vient d'être rééditée à Milan (Ed. Ricordi), Révision E. Polo.

jusqu'à la mort de l'infant, arrivée le 7 août 1785. A partir de cette époque, au contraire, on voit Boccherini étaler avec une sorte de complaisance les différents titres dont il était revêtu. Ainsi, par exemple, on lit assez fréquemment : *Composti da Luigi Boccherini, professore di musica all'attual servizio di S. M. C., compositore di camera di S. M. Prussiana, e Direttore del concerto dell excellentisma senora, Comtessa di Benavente, duchessa di Ossuna, di Gandia*, etc., etc. Mais souvent aussi il néglige la plupart de ces titres pour ne conserver que celui de compositeur de la Chambre du roi Frédéric-Guillaume II, dont il était pensionné, et pour lequel il écrivit, de 1787 à 1797, tous les ouvrages que son génie fit éclore pendant cette période.

Ces circonstances ignorées de tous les biographes de Boccherini prouvent évidemment que, durant les seize premières années de son séjour en Espagne, il n'eut d'autre protecteur que l'Infant don Louis ; que l'intérêt dont l'honoraient Charles III et le prince des Asturies était fort problématique, et que loin de s'engager à composer, chaque année, neuf morceaux pour leur musique particulière, il n'eut même pas la pensée, soit juste fierté, soit par toute autre cause, de leur dédier un seul ouvrage. Il en fut de même après la mort de l'Infant ; car Boccherini, dès 1787, travailla à peu près exclusivement pour le roi Frédéric-Guillaume II, et ensuite pour Lucien Bonaparte, sans que de ces mots *all'attual servizio di S. M. C.* qu'on trouve sur quelques-uns de ses manuscrits postérieurs à 1786, on puisse inférer qu'il composât également pour le prince des Asturies devenu Charles IV ; en effet, *all'attual servizio* ne signifie pas autre chose que : attaché à la musique de S. M. C. La suite de cette Notice ne laissera

aucun doute à cet égard en fixant d'une manière précise le sens et le motif de cette expression.

Boccherini avait trop la conscience de sa valeur, il aimait trop la gloire pour permettre qu'on enfouît dans la poudre d'une bibliothèque, même royale, les plus belles inspirations de sa muse. Il voulait que ses ouvrages fussent publiés, répandus, et ce qui le fait voir, c'est que, composant pour l'usage particulier, soit de l'Infant don Louis, soit de Frédéric Guillaume II, soit de Lucien Bonaparte ou d'autres personnages, il envoyait indistinctement copie de toutes ses œuvres aux éditeurs étrangers qui possédaient sa confiance. Celles de ses œuvres dernières qui, par une cause quelconque, ne leur ont pas été adressées, n'en figurent pas moins, dans leur ordre chronologique, sur le Catalogue thématique qu'il a rédigé avec un soin et une exactitude rares, témoignage irrécusable de l'importance qu'il y attachait. Tout, dans ce Catalogue, confirme rigoureusement ce qui vient d'être avancé, et défend de supposer qu'il eût volontairement omis quantité d'œuvres considérables par ce seul motif qu'elles auraient été composées pour l'usage personnel de l'héritier du trône (1).

Quelle apparence y a-t-il que Boccherini eût négligé d'inscrire sur ce véritable livre d'or ses principaux titres à la célébrité ! S'il eût jamais abdiqué une portion de ses droits sacrifiés forcément à un caprice de roi, il devait aux intérêts

---

(1) La liste chronologique se trouve reproduite dans la brochure publiée par son petit fils en 1879 : *Luis Boccherini. Apuntes biograficos y Catalogo de las obras de este celebre Maestro, Publicados por su biznieto D. Alfredo Boccherini y Calonje.* Madrid, Imprenta y Litografia de A. Rodero Calle de Hortaleza, 128.

Les œuvres qui y figurent sont celles qui ont été vendues ou remises par Boccherini aux éditeurs.

de sa gloire, à sa dignité d'artiste qu'il comprenait si bien, d'indiquer avec plus de sollicitude encore celles de ses compositions dérobées à la publicité par une égoïste exigence, et de faciliter par là, dans un avenir plus favorable, la recherche et la réunion de ces œuvres momentanément soustraites au grand jour. S'il ne l'a point fait, c'est qu'elles n'existaient pas, qu'elles ne pouvaient exister ; car la fécondité déjà si prodigieuse du compositeur n'aurait jamais suffi à ce complément imaginaire.

Quelque concluantes que soient ces preuves, il en est une dernière, plus décisive encore, tirée des injustes préventions du prince des Asturies à l'égard de Boccherini ; préventions telles, que le grand compositeur en souffrit toute sa vie, et expia cruellement le tort de s'être montré supérieur et surtout trop véridique.

Ce sujet demande quelques développements qu'on ne lira pas sans intérêt ; car il fournit l'occasion de parler d'un autre artiste à peu près inconnu dont les productions eussent rendu le nom célèbre, si, moins avide de renommée que désireux de complaire à un maître, il n'eût accepté, *sous peine d'exil*, l'interdiction de publier aucune de ses œuvres composées pour le seul usage du prince des Asturies et du duc d'Albe.

Lorsque Boccherini vint se fixer à Madrid, le prince des Asturies avait pour chef de sa musique Gaetano Brunetti, violoniste habile (1). L'arrivée du compositeur Lucquois

---

(1) Contrairement à ce qu'avance M. Fétis, article Brunetti, que celui-ci ne serait venu à Madrid qu'en 1779 ou 1780, appelé par Boccherini pour remplacer Manfredi comme premier violon de la musique du roi d'Espagne, il est hors de doute que non seulement Brunetti occupait cette place dès 1771, mais qu'il

éveilla la jalousie de Brunetti qui craignait de partager et peut-être de perdre une faveur qu'il prétendait conserver pour lui seul. D'un esprit souple et intrigant, peu scrupuleux sur les moyens, Brunetti, tout en caressant Boccherini qui se plaisait à lui révéler les secrets de son art, ne négligea rien

---

avait même précédé Boccherini en Espagne. Ces deux faits résultent : le premier, d'un manuscrit autographe que j'ai sous les yeux, sur lequel on lit : *fatto per uso del S. S. Principe di Asturias, da Gaetano Brunetti, violino di camera di S. A.* 1771 ; le second, de deux autres manuscrits, également autographes, portant des titres en espagnol avec les dates de 1766 et 1769.

Le même auteur ajoute que Mozart aurait connu Brunetti à Mannheim, en 1778. C'est une double erreur. D'abord c'est à Vienne, en 1780-1781, et non à Mannheim, en 1778, que Mozart a connu un Brunetti qui ne pouvait être le même que Gaetano. On lit, en effet, dans la *Biographie de Mozart*, par Oulibicheff, tome 1er, page 145, que lorsque ce grand artiste vint prendre possession en 1780, de son emploi à la chapelle de l'archevêque de Salzbourg, il y trouva deux musiciens, Ceccarelli et Brunetti, avec lesquels il se lia et dont il se loue par la suite dans ses lettres à son père, datées de Vienne, mars et avril 1781. Or, s'il est vrai, et tout le prouve, que Gaetano Brunetti n'ait pas cessé d'être jusqu'à l'époque de sa mort au service du prince des Asturies, ou de Charles IV, c'est-à-dire de 1771 à 1808, il est évident qu'il n'a pu être, en 1780-1781, ni connu de Mozart, ni attaché à la musique d'un prince allemand ; que, par conséquent, M. Fétis a dû confondre deux Brunetti parfaitement distincts.

Ajoutons que Charles IV préférait la musique de G. Brunetti à celle de tout autre compositeur, et qu'il la jouait presque exclusivement. Brunetti conserva jusqu'à la fin de ses jours la faveur de son royal maître, pour lequel il a écrit une quantité considérable de Sonates, Duos, Trios, Quatuors, Quintetti, Symphonies, etc., qui brillent par des qualités vraiment distinguées qu'on ne soupçonne pas dans celles de ses premières œuvres qui ont été publiées. Je possède 214 de ces divers morceaux, tous autographes ; mais j'ai tout lieu de penser que cette collection est loin d'être complète (P.).

J'ajouterai que le violoniste attaché à la Chapelle de l'Archevêque de Salzbourg, pour lequel Mozart écrivit divers morceaux, est Antonio Brunetti qui, ainsi que l'affirme justement Picquot, ne doit pas être confondu avec Gaetano Brunetti. Peut-être est-il de la même famille.

pour lui aliéner l'esprit du prince, ce à quoi il ne réussit que trop, puisque Boccherini fut constamment tenu à distance et obligé d'accepter une position relativement très secondaire. Toutefois le prince des Asturies n'avait jamais manifesté ses sentiments secrets à l'égard de Boccherini, lorsqu'une circonstance fortuite vint leur donner un éclat terrible. Voici en quels termes M. Castil-Blaze rend compte de ce fait, dans la notice qu'il a consacrée au célèbre violoniste Alexandre Boucher (1). *(Revue de Paris*, mai 1845, page 10).

« Don Louis, oncle de Charles IV, alors prince des Asturies, conduit un jour Boccherini chez son neveu pour lui faire entendre de nouveaux quintettes de ce maître favori. La musique est ouverte sur les pupitres, Charles prend son archet : il tenait toujours la partie de premier violon ; or, dans cette partie figurait un trait d'une extrême longueur et d'une complète monotonie. *Ut si*, *ut si* : ces deux notes rapidement coulées, se répétaient au point de couvrir la moitié d'une page. Le roi les attaque bravement, continue, poursuit ce discours ; mais il est tellement absorbé par l'attention donnée à sa partie, qu'il n'entend pas les dessins, les accords ingénieux, introduits au-dessus comme au-dessous de cette pédale intérieure. Il s'impatiente, sa mauvaise humeur va *crescendo*, sa voix se joint à son archet pour articuler ridiculement le trait monotone ; abandonnant enfin le travail qui le fatiguait, il se lève et dit avec l'accent de la colère :

---

1) Alexandre Boucher, célèbre virtuose, surnommé le roi des violons (1778-(1861).

— C'est pitoyable, misérable, un écolier en ferait autant : *ut si, ut si* !

— Sire, que Votre Majesté veuille bien prêter l'oreille aux jeux que le second violon et la viole exécutent, au *pizzicato* que le violoncelle fait entendre en même temps que je retiens le premier violon sur un trait uniforme. Ce trait perd sa monotonie dès que les autres instruments sont entrés et se mêlent à la conversation.

— *Ut si, ut si*, et cela pendant une demi-heure ! *ut si, ut si*, plaisante conversation ! musique d'écolier, de mauvais écolier.

— Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître. — Insolent !

« Bondissant de colère, Charles saisit Boccherini par ses vêtements ; il l'enlève à bras tendu, le fait passer par la fenêtre et le tient suspendu sur l'abîme. — Ah ! sire, votre religion !... s'écria la princesse des Asturies. A ces mots, le prince fait un demi-tour sur lui-même, et Boccherini, ramené dans le salon, est jeté vivement dans la pièce voisine. »

Cette scène quelque peu chargée sans doute, mais dont le fond est vrai, priva sans retour le malheureux Boccherini de la bienveillance royale. Le nouveau roi des Espagnes, le successeur de Charles III ne sut jamais oublier l'injure faite au prince des Asturies. Néanmoins, il crut concilier les exigences de sa majesté offensée avec la protection qu'il se faisait gloire d'accorder aux artistes, en confirmant le traitement dont le roi son père avait gratifié Boccherini, aussitôt après la mort de l'infant don Louis. Mais il s'en tint là, et ne voulut plus ni voir le compositeur, ni même exécuter sa musique. Toutes les sollicitations, toutes les prières afin de le ramener à de

meilleurs et plus justes sentiments furent si mal accueillies, que le nom du grand homme cessa d'être prononcé à la cour. Qui me parle encore de Boccherini ? répondait-il avec brusquerie aux malencontreux intercesseurs ; Boccherini est mort ; qu'on le sache bien, et qu'on ne m'en parle plus !

Portant partout avec lui son implacable rancune, s'il lui arrivait de rencontrer à la promenade le pauvre disgracié, il affectait, lui qui saluait tout le monde avec courtoisie, de ne pas le remarquer, absolument comme s'il ne l'eût jamais connu. Cette haine entretenue, avivée par la jalousie de Brunetti, ne cessa de tourmenter, comme un ver rongeur, l'inconsolable et trop sensible Boccherini paré, pour tout dédommagement, du vain titre d'organiste *in partibus* de la chapelle royale. C'est par allusion à ces fonctions qu'il ne remplissait d'ailleurs pas, mais qui motivaient le modeste traitement dont il jouissait depuis la mort de son protecteur, qu'il ajoutait quelquefois en tête de ses partitions ces mots : *all'attual servizio di S. M. C.*, sans doute pour donner à entendre qu'il se tenait aux ordres du roi.

Boccherini ainsi méconnu, dédaigné, s'occupa de trouver, hors de l'Espagne, un appréciateur plus juste et plus éclairé. Parmi les souverains dont la musique faisait les délices, Frédéric-Guillaume II se distinguait alors autant par sa munificence envers les artistes que par son goût passionné pour le violoncelle, dont il jouait admirablement. Boccherini songea à lui dédier un de ses ouvrages, ce qu'il fit par l'intermédiaire de l'ambassadeur de Prusse près la cour de Madrid. Il ne tarda pas à recevoir du roi-virtuose une lettre des plus gracieuses, accompagnée d'une superbe tabatière remplie de ducats, et du diplôme de compositeur de la chambre de

S. M. Prussienne. A partir de ce jour, Boccherini écrivit exclusivement pour le roi Frédéric-Guillaume II, ainsi que le témoignent tous les manuscrits depuis 1787, et surtout cette note qu'on lit sur le catalogue de l'auteur, même année 1787 : *Tutti le seguenti opere sono state scritte espressamente per S. M. il Re di Prussia* (1).

Dix ans s'écoulèrent de la sorte sans apporter de changement notable dans la position de Boccherini. La perte de son premier protecteur, rendue plus sensible encore par l'ingratitude de la cour, l'avait conduit à une vie retirée, partagée entre les soins d'une famille nombreuse, ses travaux et l'exercice d'une douce piété. Profondément religieux, il consacrait tous les jours les prières, le *memento* d'une messe à chacun de ses cinq enfants. Doué d'une verve, d'une fécondité également merveilleuses, puisant ses inspirations comme dans une source intarissable, il prenait, quittait et reprenait son travail avec la même facilité, sans que le cours de ses idées en souffrît le moindre dommage. La cloche de la paroisse se faisait-elle entendre ? il laissait la plume pour le livre du chrétien. On eût dit d'une fontaine musicale dont il suffisait de *tourner le robinet* pour en faire jaillir ou suspendre le jet mélodieux. Il composait dans son cœur : mais quant à l'exécution de ses chefs-d'œuvre, il n'avait plus depuis longtemps la satisfaction d'en jouir. Etranger au monde qui l'ignorait, vivant saintement en famille, au milieu de quelques amis de choix, obligé d'ailleurs, à la suite d'un crachement de sang,

---

(1) Cette mention figure dans le catalogue après l'op. 35 (1782).

Le décret du Roi de Prusse est du 21 janvier 1786. Il est très probable que Boccherini se trouvait dès lors en Allemagne.

de renoncer au violoncelle, il envoyait successivement, sans qu'il les eût entendues, ses compositions au monarque prussien. Aussi quel bonheur pour lui lorsqu'ayant fait, vers 1796, la connaissance du marquis de Benavente, il put goûter, deux fois par semaine, chez ce généreux protecteur, le plaisir d'entendre enfin les délicieuses inspirations de sa muse rendues avec leur véritable caractère, par ses anciens compagnons de la villa d'Arenas (1), lieu d'exil infligé à l'infant don Louis, coupable d'un mariage disproportionné ! (2).

La fortune semblait donc lui sourire... Hélas ! ses retours sont fréquents, et Boccherini ne tarda pas à sentir de nouveau, plus affreuses encore, les atteintes du malheur. Marié deux fois, il eut la douleur de perdre coup sur coup deux filles déjà grandes, et de voir expirer à ses côtés sa seconde femme, frappée d'apoplexie foudroyante ! Cette triple et cruelle séparation, qui empoisonna le reste de ses jours, n'avait pas épuisé la rigueur du destin. La mort de Frédéric-Guillaume II lui porta un nouveau coup, en anéantissant la meilleure part de son modique revenu. Ainsi poursuivi, accablé par un sort funeste, dans ses affections, dans ses ressources, vers la fin de cette laborieuse carrière, le grand homme supportait chrétiennement ses maux, lorsque la République française désigna, pour la représenter à Madrid, un amateur éclairé des arts, Lucien Bonaparte. C'était un noble protecteur qui savait accueillir, honorer le talent. Boccherini plaça sous son

---

(1) C'est de cette ville d'Arenas qu'il avait adressé, en 1781, à l'éditeur viennois Artaria une lettre où il charge celui-ci de transmettre ses compliments admiratifs à Joseph Haydn.

(2) Il avait épousé, le 25 juin 1776, la fille d'un capitaine aragonais. (P.).

patronage six quintetti pour le piano, dédiés à la grande nation (1). Dès ce moment, les salons, la table et la bourse de l'ambassadeur furent ouverts au célèbre artiste qui écrivit, en 1800 et 1802, un Stabat à trois voix (2), et douze quintetti (3), les seuls qu'il ait faits pour deux violons, deux altos et violoncelle, magnifiques compositions dignes du frère du futur dominateur de l'Europe.

La vieillesse de Boccherini semblait une fois encore à l'abri de nouvelles vicissitudes. Illusion ! Le cours des événements, le rappel de Lucien, la gravité et la multiplicité des affaires politiques, tout se réunit pour le remettre en oubli et pour le rejeter dans les angoisses d'une vie aux prises avec la misère.

Ce fut dans la période postérieure à la mort de Frédéric-Guillaume II que Boccherini commença, grâce aux concerts du marquis de Benavente qui le mirent en évidence, à recueillir quelque célébrité parmi ses compatriotes d'adoption, au milieu desquels il avait vécu trente années sans qu'ils se doutassent de son existence, tant le digne et saint homme avait peu d'ambition, d'intrigue et d'entregent ! Voici comment sa renommée s'étendit dans la haute société et lui procura quelques faibles avantages pécuniaires.

Le marquis excellait sur la guitare, instrument cher à tout bon Espagnol. Il pria Boccherini de disposer une partie

---

(1) Ce sont ceux publiés chez Nouzou, à Paris, par Lagarde, comme œuvre posthume. C'est l'op. 57 de l'auteur qui date de 1799. Ils ont paru à Paris en janvier 1820 (V. *Allgemeine Musik Zeitung*, 22e année).

(2) Op. 61 (1801).

(3) Op. 60 et 62 (1801-1802). Mr Charles Bouvet vient de découvrir les manuscrits originaux de dix de ces quintettes, à la Bibliothèque de l'Opéra.

de guitare à son usage dans telles compositions qui lui plairaient, moyennant une gratification de cent francs par quatuor, quintette ou symphonie. Quelques autres riches amateurs agirent de même, ce qui détermina Boccherini, non pas à composer, comme beaucoup l'ont cru, mais *à arranger* avec une partie de guitare un assez grand nombre de morceaux choisis parmi ses ouvrages. Ce fut pour satisfaire à de semblables demandes qu'il arrangea ses douze quintetti de piano pour deux violons, deux violes et violoncelle, et d'autres ouvrages encore ; mais comme la plupart des œuvres originales d'où Boccherini les avait tirées étaient inconnues en Espagne, au lieu même où elles avaient été composées, on a exagéré à plaisir le nombre déjà fort considérable de ses productions, ce qui induisit en erreur tous ses biographes, faute d'avoir remonté à la source, consulté et comparé les documents.

On voit par ces détails, fournis par le marquis de Benavente lui-même, en 1847, que M. Fétis s'est aussi trompé dans ce qu'il avance relativement à la prétendue mort de ce personnage, retiré depuis longtemps à Bordeaux, où il n'a cessé de vivre que le 19 août 1849. Mais ce qui est malheureusement trop vrai, c'est l'insuffisance de semblables ressources pour adoucir une vieillesse attristée par tant et de si rudes épreuves, en dépit d'un travail incessant, infatigable, qui n'ôtait rien, chose surprenante ! à la fraîcheur des idées, à l'éclat et à l'activité de l'imagination, ni à la verve inspiratrice. Telle était cependant la détresse du sublime compositeur que, lorsque Mme Gail le vit à Madrid, en 1803 (1), il n'avait qu'une

(1) Madame Gail, née Sophie Garre (1775-1819).

seule chambre pour sa famille et pour lui. Quand il voulait y travailler en repos, il se retirait, à l'aide d'une échelle, dans une sorte d'appentis en bois, pratiqué contre la muraille, et décoré d'une table, d'une chaise et d'un vieil alto troué, veuf de trois cordes. C'est dans cette situation précaire, tourmentée, que sa rigoureuse probité refusa mille francs du Stabat à trois voix promis antérieurement à l'éditeur Siéber pour soixante piastres, c'est-à-dire pour moins du tiers de cette somme ! (1).

Enfin, accablé par le chagrin, par les soucis, succombant à la peine, le grand artiste, après une courte maladie, espèce de suffocation de poitrine, expira le 28 mai 1805, âgé d'un peu plus de soixante-cinq ans (2), ainsi qu'il résulte de l'acte de décès transcrit sur les registres de la paroisse Saint-Juste, à Madrid. Son convoi, modeste comme sa vie, se fit sans pompe, escorté d'un petit nombre d'amis. Tout ce que l'on a dit de l'empressement de la cour et des grands à suivre ses funérailles est controuvé (3).

Il existe en France deux portraits de Boccherini, assez dissemblables, que la gravure a popularisés parmi les musiciens. Le premier, mis en tête de la belle collection des Quintetti, publiée par Janet et Cotelle, est dessiné d'après une jolie miniature qui appartenait au violoniste feu J.-B. Cartier ; le second, copié d'après un buste, fut apporté de

---

(1) V. à ce sujet la lettre publiée à la fin de ce volume, où il est question du *Stabat.*

(2) Et non en 1806, comme l'indiquent par erreur les biographes (P.); Il était, en réalité, âgé de soixante-deux ans et trois mois.

(3) On lira, aux pièces justificatives, le texte de l'acte de sépulture.

Madrid par Mazas. Une controverse s'est engagée à ce sujet entre les possesseurs de l'un et l'autre portrait. Ecoutons Cartier. Lorsque Rode eut jeté les yeux sur cette miniature, il s'écria : C'est lui ! c'est bien lui ! et il le baisa avec transport. De son côté, le fameux violoncelliste Duport fut si frappé de la ressemblance, qu'il sollicita, comme une faveur, d'en prendre copie pour orner sa tabatière. Enfin, la société anglaise, voulant perpétuer les traits des plus célèbres musiciens, s'adressa, pour le portrait de Boccherini, non à Mazas, mais à Cartier seul, par l'intermédiaire de Libon. Mazas ajoutait-il, a été trompé ; il fit à Madrid l'acquisition d'un buste de Haydn qu'on lui vendit pour celui de Boccherini, et ne manqua pas, dès son retour en France, de le faire copier et d'en multiplier les épreuves, exposées en vente chez tous les marchands de musique. Un jour, l'éditeur Frey entend, du fond de son magasin, un quidam qui montrait une grande colère : — C'est affreux, c'est abominable ! Il aborde le curieux exaspéré, et lui demande à qui il en a.

— Comment, Monsieur, vous vendez cette caricature pour le portrait de Boccherini ! c'est une horreur, une supercherie de marchand de musique, etc., etc. Le plaignant n'avait pas tort, car ce plaignant était l'organiste Verdier, élève, ami et médecin de Boccherini ! Voilà ce qu'affirmait Cartier.

D'un autre côté, le marquis de Benavente assure qu'il n'existait à Madrid qu'un buste de Boccherini dû au ciseau du sculpteur Fox. Ce buste, couronné publiquement et offert au maître par ses élèves dans une fête où l'art et la poésie servaient d'interprète à leurs sentiments, a été conservé

pieusement par les fils de Boccherini ; il est aujourd'hui la propriété du petit-fils.

Comment concilier ces deux versions qui proviennent de sources également respectables ? Cartier prétendait avoir connu Boccherini, vers 1779, à Avignon où ce dernier serait allé visiter une de ses nièces mariée au violoniste Fischer. Ne serait-il pas possible, dans ce cas, que la miniature eût été peinte lors de ce voyage, tandis que le buste n'aurait été fait que longtemps après ? Effectivement, M. Alex. Boucher, consulté sur ces deux portraits placés dans son cabinet en regard l'un de l'autre, explique par la différence des époques, celle qu'on remarque, moins peut-être dans les lignes et les contours que dans l'expression générale. La miniature montre une physionomie douce, placide, à la fois spirituelle et remplie d'enjouement et de bonté, dans laquelle on aime à retrouver le caractère mélodieux, tendre et délicat des compositions de Boccherini ; c'est l'époque de sa jeunesse, de ses jours de bonheur. Le buste, au contraire, est plus amaigri, d'un aspect triste, soucieux ; ce n'est plus le calme heureux, mais la souffrance, la résignation ; oh ! oui, l'on ne saurait s'y tromper, c'est l'époque du désenchantement et des traverses ; c'est Boccherini malheureux (1) (2).

---

(1) Ceci était écrit lorsque l'auteur de cette Notice reçut du petit-fils de Boccherini, à qui il avait envoyé le portrait gravé d'après la miniature de Cartier pour en avoir son sentiment, la réponse suivante qui confirme pleinement l'interprétation donnée plus haut : « Quant au portrait de mon aïeul, que vous « m'avez adressé, j'y trouve quelque analogie, mais non pas une ressemblance « parfaite avec le buste que je possède, ce qui provient peut-être de la différence « d'âge. S'il y a plus de vivacité dans la physionomie du vôtre, dans celle du « mien, il y a plus de philosophie ; on y reconnaît le penseur profond. » (P.).

(2) L'hypothèse de Picquot paraît inadmissible : il est visible que la minia-

A l'heure qu'il est, il ne reste plus qu'un rejeton de ce célèbre compositeur ; tous ses enfants sont morts : le dernier, don José, archiviste du marquis Seralbo, est décédé en décembre 1847, laissant un fils, don Fernando Boccherini, professeur à l'académie des arts de Madrid, seul héritier de ce beau nom.

---

ture représente un homme dont les traits sont déjà marqués par l'âge ; elle ne peut dater que des dernières années du XVIIIe siècle. Le dessin fait d'après le buste ne donne vraisemblablement guère l'idée de l'original. Mais il existe un portrait, inconnu et charmant, qui représente l'artiste plus jeune et qui est reproduit dans la brochure, déjà signalée, publiée en 1879 par son petit-fils. Nous le plaçons en tête de cet ouvrage.

II

La musique de Boccherini ouvrit l'ère glorieuse qui vit éclore tant de chefs-d'œuvre dans le genre instrumental intrigué. Pour en bien apprécier le mérite, pour en juger plus exactement la portée et l'influence, il est indispensable qu'on se reporte vers l'époque (1760) où elle se produisit pour la première fois, et qu'on la compare avec ce qui existait alors. Les compositions instrumentales à plusieurs parties, de Télemann, de San Martini, de Van Maldère, de Guillemain, de Jean Stamitz occupaient le premier rang, mais sans sortir des ornières de la sonate ancienne, sans ajouter à celle-ci les développements ni l'intérêt que comporte la réunion d'un plus grand nombre de concertants. C'était de la musique sage, travaillée, plus ou moins bien écrite, scolastiquement parlant ; mais rien de neuf, rien d'inventé, rien qui décelât le progrès. Evidemment ces auteurs n'avaient point deviné le caractère du Trio, du Quatuor, du Quintette instrumental, bien qu'ils décorassent de ces noms prétentieux leurs productions incolores, dénuées de cette chaleur de sentiment, de cette vivacité d'imagination qui leur assure la vie. Comparées aux premiers élans de Boccherini, c'était le vol terre-à-terre en présence de celui de l'aigle. Il était réservé à un génie de vingt et un ans de réaliser, pour un genre jusqu'alors

informe, obscur et vague, le *fiat lux* de la Genèse. A la vive et soudaine lueur que cet astre resplendissant projette tout à coup sur cette portion nébuleuse de l'empire de l'art, à son action fécondante, aux beautés diverses qui se réfléchissent nombreuses et brillantes sous ses rayons ardents, l'esprit demeure frappé d'admiration et s'incline devant la puissance de cette révolution opérée par le génie de Boccherini, qui élève le quatuor à la hauteur des plus magnifiques conceptions de l'église et du théâtre. Mais aussi quelle richesse d'invention, quelle belle et savante ordonnance ! Que d'originalité, de noblesse et de mesure dans l'ensemble ; de grâce, de charme et de fini dans les détails ! Quelle pureté de dessin, quelle touche moelleuse, quel coloris suave ! Où trouver une expression plus naïve et plus douce, une sensibilité plus profonde et plus vraie ? Dans les adagios, modèles de grandiose religieux, quelle foi vive, quelle touchante onction ! Et lorsqu'empruntant la harpe et la voix du Psalmiste, saisi d'un saint enthousiasme, il module sur des accents divers, ces chants de douleur ou de joie, de désespoir ou de confiance, d'exaltation ou d'abattement, sublimes élégies où le compositeur s'inspire de l'esprit des prophètes, c'est le souffle divin qui l'anime encore, soit qu'il raconte les tristesses de la terre, soit qu'il entonne les louanges de Jéhovah, et s'élève de l'humble prière à l'hozanna du triomphe !

Toutefois cet essor prodigieux semble moins le résultat de la réflexion et de l'étude, que celui d'une sorte d'intuition, partage d'un génie inspiré. En effet, la nature prodigua ses dons à Boccherini avec un tel amour, elle lui départit une si grande puissance d'imagination avec le goût qui sert à la régler, que le compositeur n'eut qu'à suivre ses inspira-

tions pour devenir novateur (1) et créer la musique instrumentale destinée à la chambre, comme Haydn créa la symphonie, assemblage pompeux de toutes les richesses orchestrales. Une si merveilleuse organisation laissait peu de chose à faire à l'art, et l'on doit s'en réjouir, car elle fit de Boccherini un être à part, une de ces individualités *uniques* qui n'ont d'ailleurs aucun trait de ressemblance, et qui demeurent à jamais un type qu'il n'est donné à qui que ce soit de reproduire. Boccherini n'imita personne, personne n'a pu l'imiter. Feuilletez les partitions de ses devanciers, de ses contemporains, de ceux qui ont profité de ses découvertes ; vous restez en défaut : rien ne l'annonce, rien ne le rappelle ; on n'a pu lui emprunter, pour ainsi dire, que la partie matérielle de son œuvre ; la coupe, le plan, l'ordonnance des morceaux ; la disposition, l'agencement, le rôle des parties. Mais ce faire pittoresque, mais ces tableaux enchanteurs, mais ces scènes d'innocence primitive, mais cette expression angélique, mais cet adorable sentiment religieux, dégagé de toute préoccupation terrestre, pur d'alliage, qui monte vers Dieu pour s'unir à lui, voilà ce que l'on chercherait vainement ailleurs, voilà ce qui place Boccherini dans une sphère à part, sphère d'harmonieuse et céleste mélodie, où expirent les bruits de la terre, où ne retentissent que les concerts des anges !

Après avoir montré dans le Trio et dans le Quatuor la

---

(1) C'est à l'année 1758 environ qu'on rapporte la composition des premiers quatuors de Haydn ; ils auraient par conséquent précédé de trois années ceux de Boccherini. Mais il suffit de mettre en regard les premiers ouvrages en ce genre de ces deux maîtres pour reconnaître qu'au second appartient sans conteste tout l'honneur de l'invention ; sa supériorité n'est pas moins frappante dans le Trio (P.).

manière de traiter ce genre si difficile, Boccherini mit le sceau à sa gloire par la création du Quintetto pour deux Violons, Viole et deux Violoncelles, combinaison ignorée avant lui, parce que les auteurs n'avaient compris et considéré la basse que comme partie fondamentale de l'accompagnement. On a dit, pour expliquer cette innovation de deux violoncelles concertants, qu'il entrait dans le système de composition de Boccherini de rendre la musique avec toute la suavité dont elle était susceptible ; que la qualité des sons du violoncelle, remplissant cet objet mieux que le violon, il s'était attaché à faire ressortir le violoncelle, en conservant pour l'harmonie le violon, l'alto et la basse : *de là l'idée d'un second violoncelle qui souvent est concertant avec le premier* (1).

Outre l'espèce de contradiction qui se remarque dans cette interprétation, celle-ci pèche évidemment par la base ; car il s'en suivrait que les parties de violon et d'alto ne figurent que pour l'harmonie, ce qui est une profonde erreur. Aucune musique n'offre autant de chant que celle de Boccherini dans les dessins de l'accompagnement ; ceci est si vrai que, pour la bien jouer, il faut toujours chanter ; c'est de l'union complète des parties chantantes que résulte l'effet harmonique, sans qu'on puisse décider que telle partie soit plus essentielle que telle autre. On eût été plus près de la vérité, ce semble, si l'on eût dit que Boccherini, violoncelliste-virtuose, dut être porté naturellement, par pur instinct, à faire travailler son instrument favori dont le caractère et le timbre répondaient si bien à la nature mélancolique, tendre et religieuse de son génie. L'accession d'une seconde partie de violoncelle

---

(1) *Dictionnaire historique des Musiciens*, tome Ier, page 86 (P.).

dans ses admirables quintetti ne fut donc pas de sa part le résultat d'un système préconçu, mais simplement l'effet d'une prédilection favorisée encore par la composition du personnel musical de la Chambre de l'Infant don Louis. La famille *Font* en formait le quatuor ; renforcée d'un cinquième membre, violoncelliste-compositeur de premier ordre, il fallait nécessairement trouver une combinaison qui utilisât les talents des cinq artistes réunis. De là l'idée du quintetto tel que Boccherini l'a conçu et exécuté dès 1770 (1).

Ce premier œuvre est rempli de beautés dont près de quatre-vingts ans n'ont pu ternir encore la fraîcheur et l'éclat. Il y règne une verve, une chaleur, une inspiration, un enthousiasme, une originalité de formes et de mélodie qui bravent le temps et la mode ; c'est le beau dans toute son acception, le beau qui émeut, qui vivifie, qui transporte ; rien, il faut l'avouer, ne donnait l'idée d'une pareille création qui restera, dans l'histoire de l'art, comme une conquête du génie. Quel parti admirable Boccherini a su tirer des deux violoncelles ! Avec quel charme il les fait chanter, et les marie aux autres instruments ! Avec quelle adresse il utilise la différence des timbres pour en tirer des effets ravissants jusqu'alors inconnus ! Mais écoutons l'un de ses derniers interprètes, Baillot, dont l'irréparable perte est un long deuil pour l'art, Baillot, le type du grand artiste, la gloire

---

(1) Ces premiers Quintettes du maître semblent bien être, jusqu'à nouvel avis, parmi les premiers qui aient été écrits. Toutefois, un Quintette de Jean Chrétien Bach et un de Toeschi paraissaient à Paris dès 1770. D'autre part, une admirable série de six Quintettes à cordes de J.-B. Sammartini porte la date de 1773 ; c'est cette même année que sont nés aussi les deux premiers Quintettes (en *ut* et en *fa)* de Michel Haydn, et le premier qu'ait écrit son jeune élève : Mozart.

de l'école française, qui fut aussi le *vir probus dicendi peritus* ; écoutons ce religieux adorateur de la muse de Boccherini, appréciant ses œuvres immortelles, offertes par lui comme modèles aux amateurs du violoncelle : « Rien, dit-il (1), ne » surpasse le charme qui l'accompagne dans la musique de ce » grand maître ; s'il le fait chanter seul, c'est avec une sensi- » bilité si profonde, une simplicité si noble, qu'on oublie » l'art et l'imitation, et que, pénétré d'un sentiment reli- » gieux, on s'imagine entendre une voix céleste, tant elle a » une expression étrangère à tout ce qui blesse le cœur ; l'on » dirait plutôt qu'elle cherche à consoler ; s'il fait parler à la » fois les cinq instruments, c'est avec une harmonie pleine » et auguste qui invite au recueillement, qui jette l'imagina- » tion dans une douce rêverie, ou qui la fixe sur des tableaux » enchanteurs ; c'est la grâce de l'Albane, c'est la naïve » sensibilité de Gessner ; et lorsque changeant de style il » prend une teinte sombre et mélancolique, il va droit au » cœur par des moyens si doux, que les larmes coulent sans » qu'on s'en aperçoive ; s'il attriste, c'est pour mieux toucher ; » s'il semble ôter à l'âme toute sa force, c'est pour la réconci- » lier avec elle-même, pour apaiser le tumulte des passions, » y faire succéder un calme délicieux, transporter dans un » monde meilleur, et faire goûter les plaisirs de l'âge d'or. »

A côté de cette éloquente expression du sentiment de l'un des plus éloquents interprètes des chefs-d'œuvre de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven, plaçons en regard l'opinion d'un autre juge non moins compétent,

---

(1) Méthode de violoncelle, adoptée par le conservatoire impérial de musique (P.).

d'un juge que l'étendue et la profondeur de son savoir et la sévérité de ses principes, en matière de composition musicale, rangent en tête des critiques qui font autorité. Voici comment s'exprime M. Fétis (tome 2, page 223 de la *Biographie universelle des Musiciens)* : « Jamais compositeur n'eut, plus que » Boccherini, le mérite de l'originalité ; ses idées sont toutes » individuelles, et ses ouvrages sont si remarquables, sous » ce rapport, qu'on serait tenté de croire qu'il ne connaissait » point d'autre musique que la sienne (1). La conduite, le » plan de ses compositions, leur système de modulation, » lui appartiennent en propre comme les idées mélodiques. » Admirable par la manière dont il sait suspendre l'intérêt » par des épisodes inattendus, c'est toujours par des phrases » du caractère le plus simple qu'il produit l'effet le plus vif. » Ses pensées toujours gracieuses, souvent mélancoliques, » ont un charme inexprimable par leur naïveté. On a souvent » reproché à Boccherini de manquer de force, d'énergie ; » cependant plusieurs de ses Quintetti sont empreints d'un » caractère de passion véhémente. Son harmonie, quelquefois » incorrecte, est féconde en effets piquants et inattendus. Il » fait souvent usage de l'unisson, ce qui réduit parfois son » quintetto à un simple duo ; mais, dans ce cas, il tire parti » de la différence des timbres avec une adresse merveilleuse, » et ce qui serait un défaut chez un autre, devient chez lui » la source de beautés qui lui sont propres. Ses adagios et ses » menuets sont presque tous délicieux ; ses finales seules

---

(1) Cette conjecture est parfaitement fondée : Boccherini avait tellement la conscience et le respect de son individualité que, par crainte de l'altérer, il s'interdisait l'étude des autres grands maîtres, ses contemporains (P.).

» ont vieilli. Chose singulière ! avec un mérite si remarquable, » Boccherini n'est connu maintenant qu'en France. L'Alle- » magne dédaigne sa simplicité naïve, et l'opinion qu'en ont » les artistes de ce pays se résume dans un mot prononcé par » Spohr à Paris, dans une réunion musicale, où l'on venait » d'exécuter quelques-uns des quintetti du maître Italien. » On demandait au célèbre violoniste et compositeur alle- » mand ce qu'il en pensait : *Je pense*, répondit-il, *que cela ne* » *mérite pas le nom de musique* ! Il est fâcheux que la manière » de sentir se formule comme les idées chez les artistes, et » qu'un homme de mérite, passionné pour les transitions » fréquentes, soit arrivé au point de ne plus trouver de charme » aux choses simples et naturelles, et, ce qui est bien plus » triste encore, à devenir insensible au mérite de créations » toutes originales et individuelles. Heureux l'artiste qui » sait certaines choses qu'on ignorait un siècle avant lui ; » mais malheureux cent fois celui dont le savoir se transforme » en habitudes, et qui ne comprend que ce que l'on fait de » son temps ! L'art est immense ; gardons-nous de le cir- » conscrire dans une forme et dans une époque ! »

Honneur à l'auteur de ces nobles paroles ! Honneur au savant qui revendique ainsi les droits imprescriptibles du génie ! Oui, sans doute, le beau est de tous les temps : il survit aux caprices de la mode, aux variations du goût, parce qu'il est absolu, parce qu'il est indépendant de certaines formes, de certaines tendances, parce qu'il a son principe dans le vrai, dans les plus nobles inspirations de l'âme, parce qu'il émane de la nature elle-même, et qu'à ces titres, il est éternel. Rassurez-vous donc, artistes qui travaillez en vue de la gloire ; votre œuvre, fille de l'invention et du génie, est impé-

rissable ; elle n'a rien de commun avec les succès éphémères qu'une génération accueille et applaudit, que la génération suivante oublie et délaisse ! Si trois siècles de progrès dans un art où les transformations ont été si fréquentes et si soudaines, les révolutions si profondes, n'ont point obscurci l'auréole toujours resplendissante de Palestrina ; si les travaux des Scarlatti, des Bach, des Handel, des Marcello, des Durante, des Pergolèse, brillent encore du plus vif éclat, c'est qu'en effet les conceptions du génie portent en elles un principe de vie qui résiste aux efforts du temps !

Sur environ trois cents trios, quatuors et quintetti composés par Boccherini, il en est bien peu qui ne se distinguent par quelqu'une des qualités particulières à son génie : beaucoup brillent par l'invention, la hauteur du style, l'ordonnance harmonieuse des parties ; par une facture ou pittoresque, ou majestueuse, ou passionnée, et surtout par cette faculté inspiratrice qui ne l'abandonne jamais. Son début, tantôt noble, gracieux ou vif, souvent grave ou mélancolique, toujours original, expressif, intéresse tout d'abord; on sent qu'il participe de ce premier jet que les Italiens caractérisent *di prima intenzione*. Sous ce rapport, nul compositeur ne l'égale par la variété, l'abondance, la spontanéité des pensées ; c'est une richesse d'imagination, un goût, une flexibilité qui semblent n'emprunter rien à l'art, mais qui font éclore les chefs-d'œuvre sous sa chaude et féconde inspiration, sans effort, naturellement, comme autrefois La Fontaine laissait couler ses fables immortelles. Rien ne prouve mieux la puissance inventive de ce beau génie que son aptitude à traiter diversement le même sujet et à en former des tableaux tout à fait dissemblables. Ses rivaux n'offrent aucun exemple d'une

pareille faculté. Lorsque les grands maîtres allemands, Haydn particulièrement, sont parvenus à la péroraison, leur sujet a été tellement travaillé, pressuré, qu'on n'en saurait plus rien extraire. Ainsi l'insecte aux ailes brillantes ne laisse après lui qu'une inutile enveloppe. Chez Boccherini, c'est tout l'opposé : jamais il n'épuise l'idée ; il se plaît au contraire à l'embellir, à la parer de vives couleurs ; il l'entoure de compagnes charmantes avec lesquelles on la voit se jouer et se confondre, mais sans lui ôter la guirlande de roses qui relève l'éclat de sa robe virginale et la distingue entre toutes. Si, dans son trajet, sa main effeuille quelques pétales de cette fleur bien-aimée, il en conserve toujours assez pour qu'on puisse la reconnaître et jouir de son parfum, pour la marier heureusement à un autre bouquet. Voyez avec quelle habileté, quelle aisance il met en relief une idée déjà produite ! Une pensée, une phrase, une mélodie lui plaît-elle ? Il se garde de la prodiguer ; il ne la montre que ce qu'il faut pour qu'on la remarque, pour la faire désirer ; mais lorsque, dans les différents morceaux dont son œuvre se compose, on l'a tout à fait perdue de vue, il la ramène avec une sorte d'amour et d'orgueil ; il ajoute ainsi au plaisir de l'oreille, à la satisfaction du cœur, le contentement de l'esprit, par un rapport d'ordre et d'unité qui double la jouissance. Ailleurs, c'est un motif tout entier qu'il emprunte. Surpris par cet air de connaissance, vous vous imaginez que ce n'est qu'un travestissement, c'est-à-dire les mêmes idées sous une autre combinaison instrumentale. Nullement : c'est bien le même cadre, mais le tableau diffère ; d'autres points de vue, d'autres scènes s'offrent à vos yeux émerveillés, et vous ne savez ce que vous

devez admirer le plus de l'inépuisable imagination du peintre ou des séduisantes couleurs de sa palette (1).

Parmi les compositions diverses où Boccherini s'est montré dans toute l'originalité, tout le charme de son talent, les connaisseurs ne peuvent se lasser d'entendre ses délicieux menuets, dans lesquels la grâce naïve, l'enjouement, l'abandon, la variété le disputent à l'invention. Conçus dans un système tout différent de celui des autres grands maîtres, ils forment un genre à part, sans analogue ailleurs, dont le célèbre artiste a gardé le secret. Mais c'est dans l'*adagio* surtout qu'il étale les richesses de son cœur, le grandiose du sentiment religieux puisé dans une foi vive, à la source des livres saints. Rien n'égale la suavité de ces chants si chastes et si purs, où la pensée du compositeur, dégagée de toute passion terrestre, ne respire qu'amour divin et s'élève, sur les ailes de l'espérance, vers l'immortel séjour. Empreints d'une ineffable onction, les *adagios* de Boccherini « font surtout l'admiration » des connaisseurs et le désespoir des artistes ; ils donnent » l'idée de la musique des anges. » (2).

Les Finales seules ont vieilli, dit M. Fétis. Malgré l'autorité acquise aux arrêts de ce savant, qu'il soit permis de repousser cette critique, comme beaucoup trop absolue. Vraie pour certains morceaux de ce genre, elle cesse de l'être pour la plupart. Si l'on voulait rapprocher les finales de Boccherini de celles d'Haydn, peut-être trouverait-on que ces dernières

---

(1) La manière de construire un morceau a considérablement varié pendant le cours de la carrière artistique de Boccherini : pour l'emploi de certains procédés de composition, voyez la préface.

(2) Choron et Fayolle (P.).

ont, en plus grand nombre, vieilli davantage ou présentent des sujets incomparablement plus communs. Ce qui a véritablement vieilli dans Boccherini, ce sont certaines terminaisons de phrases, surtout dans ses menuets, quelque admirables qu'ils soient d'ailleurs. Mais quant à ses finales, si quelques-unes prêtent à la critique, beaucoup au contraire se recommandent par la chaleur, la verve, l'originalité ; par une facture piquante, pleine de grâce, de fraîcheur ou d'entraînement qui couronne dignement l'œuvre.

Indépendamment de leur mérite d'un ordre si élevé, les compositions de Boccherini se recommanderont toujours aux musiciens amateurs par un intérêt tout particulier d'exécution. Chez les autres grands maîtres, la partie du premier violon règne souvent en souveraine et éclipse toutes les autres ; on peut en faire la remarque dans les quatuors d'Haydn, si admirables d'ailleurs. Chez Boccherini, chacune des parties ne relève, pour ainsi dire, que d'elle-même. Là, point de primauté : toutes ont des droits égaux, toutes concertent, soit à tour de rôle, soit simultanément ; toutes intéressent l'exécutant au même degré. L'accompagnement lui-même, sous une inépuisable variété de formes, de tours piquants et originaux, participe du chant et lui emprunte son expression, ses moyens, ses délicatesses et son charme. On ne saurait donc observer trop scrupuleusement, dans l'exécution de cette musique, le grand précepte de Tartini : *Pour bien jouer, il faut bien chanter.*

Les procédés de Boccherini sont d'une telle simplicité qu'ils échappent à l'analyse. Il serait difficile, en effet, d'expliquer à quoi tiennent les effets heureux répandus à profusion dans ses ouvrages, tant les moyens qu'il emploie semblent à

la portée de tous. Sa manière, toujours naturelle, gracieuse, naïve, séduit d'autant plus qu'elle affecte moins de prétention et de recherche ; le travail et l'art n'y apparaissent jamais ; tout coule de source avec une limpidité, une abondance qui ne tarit point. Tirant tout de lui-même, ce compositeur est si riche de son propre fonds qu'il n'emprunte jamais au pouvoir de l'harmonie pour déguiser le vide ou l'absence de la pensée : les idées lui arrivent en foule, et lorsqu'on s'imagine qu'elles sont près de s'épuiser, une modulation neuve, incisive, un épisode inattendu vient leur donner un autre tour, exciter plus vivement l'intérêt, ouvrir de nouvelles perspectives, et jeter l'âme dans le ravissement.

C'est surtout dans la façon de traiter la deuxième partie des grands morceaux qu'éclate la fécondité de ses ressources. Tous les musiciens savent que cette seconde partie est l'écueil du compositeur. Tel s'est tiré de la première avec succès, qui échoue complètement à la deuxième ; car, dit M. Castil-Blaze, « l'une peut être produite par l'imagination seule, l'autre exige la réunion du génie au talent. » C'est là que les modulations savantes, les recherches harmoniques les plus riches se combinent, se croisent, s'entre-choquent pour illuminer, sous mille formes diverses, les idées principales. Dans ce système, les ouvrages des maîtres allemands offrent des modèles d'une désespérante perfection. Néanmoins, il faut le reconnaître, cette marche trop invariablement suivie perd en inspiration et en spontanéité ce qu'elle gagne en science ; le connaisseur sait d'avance par quels chemins on va le conduire, il entrevoit déjà les perspectives qu'on lui ménage ; rarement l'imprévu le surprend et l'émeut dans ce dédale scientifique

où les plus habiles ne réussissent pas toujours à éviter l'obscurité, la confusion ou le désordre.

Le génie inventif de Boccherini répugne à ces procédés dont il use quand il lui plaît, mais sans s'y asservir. Là se déploie son étonnante faculté de couvrir de fleurs un terrain aride. Aussi ses secondes parties n'ont rien de conventionnel ; on y sent partout le souffle de l'inspiration. S'il veut développer son sujet principal, il le fait avec aisance ; préfère-t-il donner le premier rôle à l'accessoire ? Rien de plus piquant, de plus original que l'effet qu'il sait en tirer. Parfois un motif nouveau jaillit au début de cette seconde partie et se fond dans l'ensemble avec un bonheur d'affinité qui résout le problème si difficile de la variété dans l'unité. Ailleurs, les divers sujets se jouent entre eux, se recherchent, se mêlent, se fuient tour à tour, sous des formes saisissantes, inattendues qui s'emparent également de l'esprit et du cœur. Il n'est pas jusqu'au motif principal qui ne fasse preuve d'indépendance et ne dédaigne de se montrer à l'heure convenue. Dans son allure capricieuse, alors qu'on s'y attend le moins, il apparaît soudain, prévenant ou retardant le vœu qui l'appelle, vers le commencement, au milieu, ici ou là, parfois à la fin qu'il clôt magistralement (1).

Parmi les moyens dont Boccherini use volontiers, il en est qui seraient partout ailleurs une marque d'impuissance et de stérilité, et qui deviennent chez lui la source féconde d'effets délicieux, de beautés toutes particulières ; tel est l'emploi fréquent de l'octave et de l'unisson, justement réprouvé parce qu'il réduit d'autant l'harmonie. Mais il en est un sur-

(1) Pour la conception du développement chez Boccherini, v. aussi la préface.

tout que sa vulgarité rendrait monotone chez tout autre, et qui, dans Boccherini, produit toujours un effet sûr, tant le compositeur se montre habile à en tirer parti, tant est merveilleuse la variété de formes sous lesquelles il use d'un moyen qui semble s'y prêter si peu ; c'est la dominante employée comme une sorte de pédale intérieure ou aiguë. Toutes les fois qu'elle se fait entendre, c'est un charme nouveau dont il revêt sa pensée, une gaze légère dont il l'enveloppe comme pour la soustraire à quelque souffle impur, ou la placer dans un lointain mystérieux qui ajoute encore à sa candeur et à ses grâces. Certes, combien d'écoliers dédaigneraient de recourir à ces moyens si simples, si faciles ; ils croiraient déroger à la science. Moins scrupuleux, moins timoré, le grand compositeur aime à s'en servir, parce qu'entre ses mains le cuivre devient or. Faire beaucoup avec peu fut le grand art de Boccherini. Jamais chez lui d'étalage scientifique : il pousse si loin le scrupule à cet égard, qu'on pourrait lui reprocher parfois trop de sobriété dans l'harmonie, une sorte d'affectation à la négliger, comme si elle n'était à ses yeux qu'un manteau fastueux destiné le plus souvent à couvrir des guenilles. Et cependant ce n'était pas faute de ressources ; il a montré dans plus d'une de ses œuvres qu'il savait, lui aussi, dès qu'il le voulait, demander à la puissance des combinaisons harmoniques ces effets majestueux, grandioses, énergiques, qui ont élevé si haut l'école allemande. Mais fidèle au système des grands maîtres italiens, obéissant d'ailleurs à la nature toute mélodique de son génie, il ne considérait l'harmonie que comme un auxiliaire et lui refusait cette prééminence qu'elle sut conquérir plus tard. Il craignait avec raison qu'en usant de tous les moyens sans discernement ni mesure, qu'en

jetant tout à pleines mains, tout à la fois, partout et toujours, on n'arrivât à blaser, à endurcir l'oreille, à la rendre insensible aux véritables beautés, et à dénaturer l'art.

De là cette différence si frappante qu'on remarque entre sa manière, ses procédés, et ceux des maîtres allemands. Le but ne différait pas moins. Tandis que ceux-ci semblent appeler à leur aide toutes les ressources, tous les trésors de la science et du contre-point, qu'ils recherchent le grand jour et l'éclat, qu'en vue des applaudissements d'un brillant auditoire ils s'étudient à faire jaillir d'un petit nombre d'instruments, comme d'un ensemble symphonique, des flots d'harmonie, on croirait au contraire que Boccherini fuit l'agitation, le tumulte des grandes assemblées ; que désireux de se replier sur lui-même, d'éloigner les pensées mondaines pour se livrer aux douces émotions, aux innocentes joies qu'inspire le spectacle de la nature, il a besoin de calme, de solitude, afin de donner l'essor à sa muse et la laisser, comme le chantre des nuits, exhaler dans le silence ses tendres et mélodieux accents.

Aussi sa musique est celle de l'intimité par excellence. Gardez-vous de l'appeler à ces concerts où l'oreille est incessamment distraite par les yeux, où par conséquent l'esprit n'est jamais assez dégagé pour permettre au cœur des jouissances sans partage ; où d'ailleurs un local trop spacieux, rempli d'une foule plus ou moins attentive, détruit à chaque instant l'effet des plus délicates nuances. Non, il lui faut pour se produire dans sa grâce ingénue, dans la candeur de sa pensée, un auditoire peu nombreux, mais initié, recueilli, plus sensible aux beautés de sentiment qu'aux effets étudiés. C'est alors qu'elle se plaît à se révéler tout entière ; c'est alors qu'elle se manifeste dans sa pureté primitive, qu'elle

séduit, pénètre, ravit, qu'elle provoque dans l'âme une foule d'émotions délicieuses et de joies inconnues.

Il est à remarquer que la musique de Boccherini, bien qu'elle ne présente pas en général de grandes difficultés d'exécution, déconcerte d'ordinaire ceux qui l'abordent pour la première fois : cela n'a rien d'étonnant. Habituée dès longtemps aux formes germaniques, à une harmonie nerveuse et savante, au travail intrigué du contre-point qui usurpe trop ouvertement peut-être les droits du chant, l'oreille ainsi nourrie et entretenue cherche en vain ce qu'elle a coutume de rencontrer ; mais déçue et dépaysée, elle se montre incrédule et rebelle, se refusant à comprendre un sens dont elle n'a pas la clé. Semblable à ces estomacs saturés d'épices et de liqueurs que n'excitent plus les mets simples et naturels, elle repousse d'abord cette nourriture si peu conforme à ses goûts. Mais insensiblement elle arrive à une appréciation plus saine ; et quand, après bien des essais, elle est enfin parvenue à saisir le caractère et le style particuliers de cette musique jusqu'alors incomprise, elle s'étonne elle-même d'être restée insensible à ses beautés, et passe de l'indifférence à l'enthousiasme. Cette explication, confirmée par bien des exemples, démontre qu'avant de se prononcer sur les œuvres du grand maître italien, il faut les étudier avec soin, s'en pénétrer, et surtout se faire initier aux secrets de leur exécution. Ce n'est pas que celle-ci réclame les talents d'un virtuose consommé ; loin de là : il suffit de posséder convenablement son instrument, car les difficultés tiennent moins au mécanisme et au trait qu'à certaines conditions d'aptitude, inhérentes à l'organisation même de l'exécutant, hors desquelles il ne saurait prétendre au rôle d'adepte. Ces condi-

tions nécessaires, indispensables, ont leur foyer dans une sensibilité profonde, un goût exquis, une sorte de sens intérieur qui sait deviner la pensée du compositeur et se mettre en communication avec elle. Alors, que l'archet, obéissant aux inspirations du cœur, interprète avec âme ces chants suaves et religieux qui coulent de source ; qu'il ne s'écarte jamais de la pensée intime ; qu'il se persuade que tout, dans cette musique, fait tableau, exprime une situation ou un sentiment ! Qu'il s'attache dès lors à rendre ces nuances délicates, ce coloris moelleux, ces demi-teintes, cette magie du clair-obscur qui prêtent tant de charme aux compositions de Boccherini et l'ont fait appeler à juste titre le peintre des grâces. Que tous les concertants unis, confondus dans une même pensée, exécutent leur partie avec conscience, *con amore* ; qu'ils chantent toujours, que leur unique préoccupation tende à les élever à la hauteur du maître, à l'interpréter dignement ; qu'ils sachent bien qu'il n'est qu'une manière de rendre cette musique tout originale, où chaque note a son intention, sa portée, son effet ; où les contrastes sont d'observation rigoureuse ; où rien ne saurait être négligé parce que tout a un but ; qu'ils s'identifient, en un mot, avec le compositeur, qu'ils l'évoquent pour s'inspirer de son esprit et s'enflammer à son souffle divin. Une semblable exécution exige beaucoup d'étude et tout à la fois, suivant l'expression de Baillot, une force et une délicatesse d'organes qu'on pourrait appeler un sixième sens, s'il ne valait mieux remonter jusqu'à l'âme qui est la source et qui sera toujours la mesure du talent.

Ces recommandations, si minutieuses qu'elles paraissent, cesseront d'étonner, quand on saura combien Boccherini se montrait difficile sur l'exécution de ses ouvrages. Sur ce

point, il ne plaisantait pas ; en voici une preuve entre mille. Le marquis de Benavente avait réuni chez lui l'élite de la noblesse et des amateurs de Madrid. Alexandre Boucher, frais débarqué,

Jeune et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte,

venait d'exécuter, aux applaudissements de l'illustre assistance et de Boccherini lui-même, un concerto des plus difficiles. Encouragé par ce succès flatteur, croyant peut-être même aussi faire sa cour au célèbre compositeur, il s'approche de lui, et sollicite comme une grâce la permission de jouer en sa présence un de ses quintettes. — Vous êtes bien jeune, réplique le maître ; *vous jouez trop bien du violon* ; il faut, pour ma musique, une certaine habitude qui vous manque, une manière enfin qui s'écarte trop de vos principes. — Alexandre n'a jamais reculé ; il insiste, et Boccherini finit par céder d'assez mauvaise grâce. On commence... à peine Boucher en était à la douzième mesure qu'il se sent saisi, arrêté au poignet... il regarde... c'était Boccherini lui-même. — Je vous avais bien dit que vous étiez trop jeune pour jouer ma musique, et, ce disant, il enlevait les parties des pupitres. Boucher, abasourdi d'un pareil affront, ne put que lui répondre : Maître, il n'y a qu'un moyen de réparer le mal que vous me faites, c'est de m'initier vous-même à l'exécution de vos chefs-d'œuvre ; apprenez-moi à les interpréter dignement. — Volontiers, s'empresse de répliquer Boccherini ; venez chez moi, je serai heureux de diriger un talent comme le vôtre.

Cette anecdote, racontée par Boucher, confirmée par le marquis de Benavente chez qui la scène eut lieu, donne singulièrement à réfléchir et démontre évidemment que, si

grand virtuose qu'on soit, il est indispensable de se pénétrer, par une étude consciencieuse et assidue, de la manière et du style qui conviennent à la musique de ce grand maître, sous peine de n'en donner que la parodie. C'est un avertissement à l'adresse de ceux qui se hâtent de prononcer avec une sorte de dédain sur le mérite de productions consacrées par soixante années de succès et par l'enthousiasme des rois de l'exécution.

Boccherini possédait au suprême degré le talent de communiquer aux autres le sentiment qui l'animait. Sous sa direction, la même pensée, le même esprit, la même verve inspirait les exécutants ; pas une distraction, pas une négligence n'était tolérée. Rigide et intraitable observateur des mille nuances dont sa musique est toute diaprée, il ne trouvait jamais les *Forte* assez accentués, les *Piano* assez adoucis ; énergique avec les premiers, un souffle pour les seconds lui suffisait : *dell'olio, amico, dell'olio* (de l'huile !) avait-il coutume de s'écrier sitôt qu'une partie élevait un peu trop la voix. Nulle autre musique autant que la sienne n'offre ces mots, *Pianissimo*, ou *Sotto voce assai*. Il avait si bien stylé les musiciens de la chambre de l'Infant don Louis que, longtemps après, lorsque Rode (1) les entendit, ce célèbre violoniste fut transporté d'admiration ; il avouait que nulle part cette musique n'était si parfaitement rendue, ni ne lui avait causé tant de plaisir. Mais aussi, quand, par malheur, l'exécution ne répondait ni à la pensée, ni au goût du maître, le bouillant

(1) Rode visita Madrid vers 1799, et s'y lia d'amitié avec Boccherini qui écrivit pour lui l'instrumentation de son 6e Concerto en si bémol, dédié à la reine d'Espagne (P.).

compositeur ne savait plus se contenir ; il s'agitait, trépignait, jusqu'à ce qu'enfin, à bout de patience, il s'enfuît à toutes jambes, en criant qu'on assassinait ses enfants.

On a avancé que Boccherini entretenait une correspondance suivie avec Haydn pour qui il professait une sincère admiration. Rien ne prouve la vérité de ce fait. Néanmoins, si l'on en croit certains dires, cette admiration n'aurait pas exclu la sévérité, car on rapporte qu'ayant entendu le quatuor en ut, op. 33 du maître allemand, Boccherini se serait écrié, en montrant sa main droite : « Si jamais je me permettais » d'écrire un semblable quatuor, je me couperais le poignet ! » C'est bien rigoureux, mais aussi est-ce vrai ?

Le violoniste Puppo (1), voulant marquer la différence qui existe entre ces deux grands maîtres, a dit : « Boccherini est la femme d'Haydn. » Mot heureux qui exprime d'une manière frappante le caractère particulier des compositions de ces deux hommes à jamais célèbres.

On a vu combien la renommée de Boccherini avait été tardive en Espagne, combien sa vie y fut obscure, ignorée, à ce point que le poète Yriarte, auteur d'un estimable poème espagnol sur la musique, ne l'a pas compris dans sa brillante nomenclature des grands musiciens de l'époque, quoique depuis dix ans déjà le maître italien eût fixé son séjour dans la capitale de l'Espagne. Ce n'est qu'en France qu'il a joui pleinement de sa gloire. C'est là que la gravure et la presse ont multiplié, répandu par milliers, ces productions immortelles devenues les délices de tous les vrais connaisseurs. On a

---

(1) Puppo (Giuseppe), violoniste né à Lucques en 1749, mort en 1827.

calculé, dit M. Fétis, qu'il s'est vendu pour environ *deux millions de francs* de la musique de Boccherini ; cependant l'auteur a vécu dans un état voisin de l'indigence ! triste et désespérant résultat, si la gloire ne rachetait aux yeux de l'artiste les torts de la fortune !

III

Aujourd'hui le culte de Boccherini est bien délaissé ! On se demande à quelle cause attribuer l'abandon de ce grand compositeur. A coup sûr, il ne prouve rien contre son mérite, car le moyen d'imaginer que des artistes tels que Gaviniès, Duport, Viotti, Rode, Baillot, Boucher et tant d'autres qui ont professé une admiration sans bornes pour ce sublime génie, se soient trompés ! Quels doutes conserverait-on en présence de si hauts témoignages, fortifiés par le plus illustre de tous, par celui de Mozart lui-même, le divin Mozart qui avait deux prédilections bien marquées, l'un pour Handel, l'autre pour le tendre Boccherini (1). La raison de ce délaissement est ailleurs ; il faut la chercher dans la direction qu'on a fait suivre à la musique instrumentale, dominée par la déplorable école du piano, et, tranchons le mot, dans l'ignorance, les préjugés et l'engouement des musiciens eux-mêmes. On nous permettra d'en donner ici un échantillon.

M. P., professeur de violon étant chez le marchand de musique Frey, causait avec lui. Tout à coup les yeux du virtuose s'arrêtent sur la collection des œuvres de Boccherini,

---

(1) Pour ces rapports probables avec Mozart, v. la préface et le renvoi p. 56 au sujet du Concerto de violon.

et s'adressant à M. Frey en mauvais français : *Qu'est-ce que c'est que ça* ? — C'est Boccherini, répond le marchand de musique étonné. — Je ne connais pas cela. — Comment, vous ne connaissez pas ce célèbre compositeur ? — En quoi est-il célèbre ?... Non, je n'en ai aucune connaissance. — Tant pis pour vous, Monsieur. — Je ne vois rien là qui soit tant pis pour moi. — J'en suis fâché, je vous le répète, tant pis pour vous. Connaissez-vous du moins les quatuors d'Haydn ? — Oui, j'en ai joué autrefois un œuvre, et j'ai entendu quelques-unes de ses symphonies. — Et les œuvres de Mozart ? — Je connais la *Flûte enchantée* et *Don Juan*, et j'ai accompagné quelques-unes de ses Sonates de piano. — Ah ! ah ! mais du moins connaissez-vous Viotti ? — J'en ai entendu parler, et je ne connais de lui qu'un de ses Concertos. —Mais que jouez-vous donc ?—Ma musique.—Cependant, quels sont les auteurs classiques où vous avez appris le violon ? — C'est dans ma musique que j'ai appris à avoir du talent. A ces mots, le marchand de musique, très bon musicien, fit une pirouette, et parla de tout autre chose.

Quelques jours après, entre dans le magasin de M. Frey le grand compositeur Paër, dont les regards se portent par hasard sur la collection de Boccherini. Ah ! s'écrie-t-il, celui-là est notre père à tous. Alors M. Frey lui raconte la scène qui s'était passée avec M. P., et M. Paër lui répond : Qui que ce soit, ce ne peut être un homme de talent.

Cette anecdote, donnée sous la garantie de M. Fayolle (1), peint merveilleusement la présomption, on dirait presque

---

(1) Elle est tirée de son opuscule : *Paganini et Bériot*, ou *Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon* ; in-8° Paris, 1831, page 31 (P.).

l'impertinence de certains professeurs et artistes. Combien sont de la force de M. P. ! Mais c'est assez, revenons.

En substituant la musique d'effet à la musique expressive, le bruit à la mélodie, les auteurs de ce changement vicieux et les prôneurs à la suite ont donné satisfaction, non pas à un besoin, mais à la médiocrité. Il sera toujours facile d'arriver à certains effets, au moyen de certaines formules qui s'apprennent, et en ouvrant tout l'arsenal instrumental ; mais créer de beaux chants, de belles pensées, les disposer avec art, les développer savamment, en faire un tout harmonieux, lucide, transparent, c'est autre chose, et l'on comprend que beaucoup s'en soucient peu. Les instrumentistes ont donc voulu briller, les compositeurs, en remuant des masses imposantes, produire des effets plus saisissants. De là cette avalanche de fantaisies et d'airs variés d'une part, ce fracas étourdissant de l'autre ; et le commun d'applaudir, moutons de sauter. De l'effet, toujours de l'effet, rien que de l'effet ; c'est proprement matérialiser l'art. Mais est-il bien sûr que ce soit de la musique ? Qu'un virtuose aime à se faire entendre dans des morceaux hérissés de difficultés qui surprennent quelquefois sans toucher jamais, cela se conçoit ; c'est une satisfaction d'amour-propre sans plus de portée, et qui ne préjuge rien ; c'est de la prestidigitation instrumentale. Mais qu'un compositeur, égarant le goût public, se fasse l'apôtre de l'erreur ; qu'il ne voie, qu'il ne cherche dans son art que les moyens de produire les plus grands effets possibles en trompant l'oreille, en la faisant passer dans un dédale de successions harmoniques, en lui donnant à peine un moment de relâche pour la conduire de nouveau dans un labyrinthe inextricable de notes altérées et hurlant de se trouver ensemble, sans lui

accorder jamais le plus petit repos mélodique ; voilà qui est intolérable pour l'auditeur de goût, désastreux pour l'art vrai ; voilà ce qui perdra la musique si l'on n'y met ordre. Et qu'on n'appelle pas modulation ce dévergondage harmonique. Moduler, dit un grand maître, c'est faire route, c'est aller quelque part. L'oreille veut bien vous suivre, elle demande même à être ainsi promenée ; mais c'est à condition que lors qu'elle est arrivée où vous l'avez conduite, elle y trouvera quelque chose qui la paie de son voyage, et qu'elle s'y reposera quelque temps. Si vous la voulez toujours faire courir, sans lui donner la satisfaction qu'elle attend, elle se lasse, ne vous suit plus, vous laisse seul, et toute votre peine est perdue. Ainsi, moduler uniquement pour moduler, c'est prouver qu'on ignore le but de l'art comme ses principes, c'est affecter une surabondance de savoir et d'imagination, pour cacher la disette de l'un et de l'autre.

Quel que soit le musicien qui se permette ces aberrations, peu importe ; la question est de savoir si cette route nouvelle conduit à quelque chose de satisfaisant dans la musique de quatuor ou de chambre, la seule dont il s'agisse ici. Or, la réponse est plus que douteuse. Les artistes dont le seul but est de briller par une exécution qui se joue de toutes les difficultés de trait et d'intonation, se récrieront peut-être ; mais leur opinion est au moins suspecte. En vain, ils l'abritent derrière le grand nom de Beethoven. Tant que cet immortel génie a suivi les traces de Mozart, tant qu'il n'a fait que les dépasser dans la mesure de ce que permet la poétique musicale, tant que son vol pindarique n'a franchi les limites de l'art que pour montrer jusqu'où elles peuvent être reculées, il a commandé l'admiration, imposé sa puissance souveraine.

Mais lorsque, considérant l'art sous un autre point de vue qu'il ne l'avait fait lui-même, lorsque répudiant à la fois, et l'exemple des plus beaux génies et son glorieux passé, il dédaigna de charmer l'oreille par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses, ou par de belles et émouvantes combinaisons harmoniques, lorsqu'en un mot, il rejeta des formes trop symétriques, trop conventionnelles à son gré, pour se lancer à corps perdu dans la fantaisie libre de toute règle, de toute contrainte, quel en fut le résultat ? Comparez ses beaux quatuors avec les six derniers, enfants de ce système d'affranchissement illimité, et répondez (1) ! Ce que la puissance d'un tel génie n'a pu opérer, sera-t-il le partage de ses imitateurs ? Est-ce avec de la science seule qu'ils en viendront à bout ? Mais le contre-point, si habile qu'on soit à le traiter, n'est pas plus la musique que la grammaire n'est l'éloquence et la poésie. Tout le savoir musical imaginable, toute la dextérité possible à développer un sujet, harmoniquement parlant, ne suffisent pas à édifier un ouvrage de longue vie, si l'inspiration, c'est-à-dire le génie, n'agite sur lui son flambeau créateur. Quoique vous disiez, il n'est de bonne et durable musique que celle qui forme un tableau dans l'imagination, ou qui fait naître un sentiment dans le cœur. Tant que la vôtre ne donnera que l'idée du chaos, tant que le sentiment n'animera pas vos productions, tant que vous ne puiserez pas au cœur, source féconde des belles pensées, tant que vous manquerez de goût et de mesure, que vous ne saurez qu'entasser notes sur notes, accords sur accords, que vous ignorerez en un mot le chemin

(1) La postérité a répondu.

de l'âme, cessez de martyriser nos oreilles, cessez de mettre l'esprit à la torture pour le contraindre à deviner vos énigmes musicales, et surtout abstenez-vous de ce suprême dédain qui accueille les productions d'un grand maître par ce mot incroyable : *Ce n'est pas de la musique* ! Mais qu'est-ce donc, s'il vous plaît ? Auriez-vous, par hasard, la prétention de l'avoir inventée ? Alors, dites-le, et l'on s'empressera de changer les choses et les mots. Si la musique n'est plus faite pour plaire et pour toucher, si l'imagination et le sentiment doivent en être bannis, si la mélodie est une intruse, la grâce une fille de peu ; si le souffle divin qui anime tout cela est lui-même un hors-d'œuvre, une superfluité, oh ! alors vous avez raison, la musique de Boccherini n'est pas de la musique, car elle n'a rien de commun avec vos pénibles et indigestes élucubrations !

Mais vous qui, sensibles aux plus douces jouissances de l'art, le cultivez avec passion et lui demandez vos plus nobles délassements ; vous dont le goût sûr, délicat, exercé, n'accueille que ce qui touche, émeut, intéresse, qui voulez avant tout la vérité, l'expression, l'ordre, les convenances, sans acception de temps, d'école ni de système ; vous enfin pour qui le beau absolu, éternel, est l'unique loi, vous saurez vous garder de ce superbe dédain qui trahit l'ignorance ou l'erreur, et mène à l'ostracisme ; vous saurez vous défier de ces prétendus connaisseurs qui, resserrés dans le cercle étroit de leurs habitudes et de leurs goûts, ne semblent comprendre et ne sentir que par système ; vous refuserez de vous montrer comme eux, injustes, exclusifs, bornés ; vous craindrez surtout de porter une main sacrilège sur les divinités consacrées par l'admiration des hommes. Le Panthéon de l'art est assez

vaste pour s'ouvrir à toutes les gloires, sans qu'il soit jamais besoin d'abattre une statue, afin d'en élever une autre. Le véritable musicien, animé d'un noble enthousiasme, s'élève au-dessus des préjugés, recherche le beau, la variété dans l'art, non dans le vague ni dans les choses matérielles, ni dans les effets physiques, mais dans l'ordre moral et intellectuel, dans le sentiment, cette douce voix de l'âme qui parle à son cœur. Sympathique à tous les talents, ardent défenseur des droits méconnus, adorateur de toutes les gloires, c'est pour elles qu'il réserve son encens ; il tresse une couronne pour chaque génie, et sait passer sans apostasie, pour y revenir encore, du culte de Boccherini, au culte d'Haydn, de Mozart ou de Beethoven !

Les vers qui suivent, hommage au génie de Boccherini, sont extraits d'un poème inédit, consacré aux plus célèbres compositeurs, par M. Fayolle, l'un des auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens*. Nous espérons qu'on ne les lira pas sans intérêt :

BOCCHERINI

POÈME

Emule harmonieux du tendre Sacchini,
Chantre du sentiment, divin Boccherini !
O toi, dont la musique, originale et pure
A si bien rencontré les tons de la nature,
Et, d'un sexe enchanteur imitant le pouvoir,
Comme à travers un voile aime à se laisser voir ;
On dit que des forêts cherchant la solitude,
Loin du monde et du bruit, tu faisais ton étude
De l'art qui sur la terre est un présent du ciel,
Et donne l'avant-goût du bonheur éternel.
Un barbare, insensible à ta lyre angélique,
Osa dire : *cela n'est point de la musique.*
Quel blasphème ! et pourtant, dans ses plus doux transports,
Où trouver qui rendra tes sublimes accords ?
Boucher seul nous les rend, lui que la verve inspire,
Lui dont le violon comme une voix soupire,
Et qui, le même soir, ressuscite avec art
Hayden, Boccherini, Beethoven et Mozart.
De sa maturité prolongeant la carrière,
Pour lui le temps s'arrête, ou retourne en arrière,
Et l'archet triomphant qui trompe sa rigueur
Semble encor rajeunir de grâce et de vigueur.

Duport et Viotti jadis ont fait entendre
Ces chefs-d'œuvre de l'art qu'on ne sait plus comprendre,
Depuis qu'on a perdu le sentiment du beau,
Et qu'on voit la critique éteindre son flambeau.

Tantôt Boccherini par les sons de sa lyre
Nous peint le désespoir, et tantôt le délire.
Ailleurs il nous décrit des sièges, des combats,
Et puis, dans leurs foyers, le retour des soldats.
De tableaux variés, sur une toile vaste,
Il présente à l'esprit l'harmonieux contraste,
Et des plus grands effets achevant la leçon,
Il sait avec génie employer l'unisson.
Le goût, qui de l'ensemble a prescrit l'ordonnance,
Elague des détails la stérile abondance,
De ses fougueux transports sait réprimer l'élan,
Et remplir un sujet sans sortir de son plan.
Tels on voit des nochers, dans leur marche prescrite
Resserrer autour d'eux l'espace sans limite ;
Et la boussole en main, fendant les flots amers,
Diriger leur esquif sur l'abîme des mers.
Comme il lisait la bible et surtout les prophètes,
Ses chants religieux en sont les interprètes.
Sans doute le Très-Haut, sur son trône éternel
Entend cette musique en un chœur solennel.
Elle est digne, en effet, de chanter ses louanges,
Puisqu'elle est ici-bas la musique des anges !

Un ami de l'enfance, en charmant son ennui,
Hayden voulut toujours correspondre avec lui ;
De leurs talents tous deux se faisaient confidence.
Hélas ! on a perdu cette correspondance
Où, sans être jaloux, deux célèbres rivaux,
Pour leur gloire commune épuraient leurs travaux.
Hayden, dans sa vieillesse, a joui de sa gloire,
Certain de remporter sa plus belle victoire ;
Et de Moïse même, empruntant le pinceau,
De la *Création* il trace le tableau ;
Du sort de son ami voyez la différence,
Après avoir vécu presque dans l'indigence,
Il meurt.... Mais respirant son immortalité,
Il lègue son génie à la postérité !

CATALOGUE GÉNÉRAL

DES

ŒUVRES DE BOCCHERINI

1re PARTIE

SUBDIVISÉE EN DEUX SÉRIES

LA 1re

COMPRENANT TOUS LES OUVRAGES PUBLIÉS, CLASSÉS DANS L'ORDRE NUMÉRIQUE SUIVI PAR LES ÉDITEURS ;

LA 2e

COMPRENANT LES OUVRAGES PUBLIÉS SANS NUMÉRO D'ORDRE

1re SÉRIE (1)

Op. 1. **Sei Sinfonie** *o sia Quartetti, per due Violoni, Alto e Violoncello obligati, dedicati ai veri dilettanti e conoscitori di Musica.* Paris, VENIER. — Amst., HUMMEL.

Composé en 1761 comme œuvre 2, publié en 1768 (2) lors de la présence de l'auteur à Paris, cet ouvrage est extrê-

(1) *Avis essentiel.* Les numéros d'œuvre placés en marge sont ceux adoptés par les éditeurs, et indiqués sur le frontispice ; ils concordent rarement avec ceux de l'auteur. Ainsi, l'on peut voir déjà que les quatuors gravés comme op. 1 sont cependant le 2e ouvrage de Boccherini, tandis que les Trios publiés sous la

(2) C'est en 1767 qu'ils parurent à Paris.

mement remarquable à plus d'un titre, et doit faire époque. Là, Boccherini se révèle tout entier. Son goût, sa manière, sa touche suave, son génie se manifestent soudainement avec une supériorité, une intelligence de l'art qui laisse bien loin en arrière les productions analogues de ses devanciers, à tel point qu'il devient créateur et fixe pour toujours le véritable caractère du genre. D'autres grands maîtres, venus après lui, ont sans doute modifié, étendu le domaine du Trio, du Quatuor et du Quintette, mais en suivant la route qu'il eut la gloire de tracer. Quand on rapproche les œuvres de ses prédécesseurs immédiats et de ses contemporains et qu'on les compare avec les siennes, on ne peut se défendre d'admiration à l'aspect de cette révolution si radicale, si avancée et

---

désignation d'op. 2 ont été réellement sa première production. Ces différences, plus marquées à mesure qu'on avance, se retrouvent, à de rares exceptions près, dans toute la première partie.

Si donc l'on voulait connaître l'ordre dans lequel les diverses compositions de Boccherini se sont produites, il faudrait les classer, non d'après les numéros des éditeurs, placés en marge, mais d'après ceux de l'auteur qui suivent immédiatement la date ou l'année de la composition.

Quant à la foi que méritent ces mêmes dates et numéros, ainsi que les thèmes notés dans la 2e partie, elle dérive du document dans lequel j'ai puisé toutes mes indications. Ce document n'est autre que la copie qui m'a été communiquée par Baillot du *Catalogue thématique des ouvrages de musique composés par Boccherini.* La grande quantité de manuscrits autographes que j'ai comparés et vérifiés sur ce catalogue ne permettent pas d'en suspecter l'authenticité : thèmes, dates et numéros étaient également exacts, non seulement pour les ouvrages publiés mais encore pour tous ceux inédits dont je possède, en originaux, la plus grande partie. Je puis donc garantir une scrupuleuse exactitude dans le catalogue qui fait suite à ma Notice sur Boccherini. Je ne saurais prétendre à la même confiance pour les commentaires et appréciations qui suivent l'énoncé de chaque ouvrage ; ce travail m'étant propre, relève essentiellement de la critique (P.).

pourtant si sûre, opérée de prime-saut, sans tâtonnements, par un jeune artiste de vingt et un ans ! (1).

Viotti avait une prédilection marquée pour ce premier œuvre ; rien n'égalait, dit-on, la foudroyante énergie de son exécution dans l'allegro final du 1er quatuor, modèle de véhémence et d'irrésistible entraînement.

Op. 2. **Six Trios** *à 2 Violons et Violoncelle.* — Paris, La Chevardière, Bailleux, Imbault ; réimprimés en 1824, par Janet et Cotelle, 1er livre, Nos 1 et 6 de leur belle mais incorrecte édition.

Cet ouvrage est le premier de Boccherini, car il figure en tête de son catalogue thématique manuscrit avec la date de 1760. La manière de l'auteur n'y est pas moins caractérisée que dans l'ouvrage précédent, et décèle une expérience, une sûreté qu'on s'étonne de rencontrer à un si haut degré chez un débutant novateur. Ces 6 trios sont charmants ; mais l'on peut citer surtout le 1er en *fa*, le 2e en *si bémol* et le 4e en *ré*.

Le Trio est une des gloires de Boccherini ; personne, après lui, n'a mieux traité ce genre difficile dans lequel il occupe un rang que, jusqu'à présent, nul compositeur n'est parvenu à lui ravir.

Op. 3. **Six Trios** *pour premier Violon, deuxième Violon ou Violoncelle et Basse.* Paris, La Chevardière, Le Duc.

---

(1) Il n'était âgé que de dix-huit ans.

— 2e livre, Nos 7 à 12 de la collection JANET et COTELLE.

Cet ouvrage, que je ne crois pas de Boccherini, me paraît le produit d'une spéculation mercantile ; ce n'est pas la seule que j'aurai l'occasion de signaler. (*Voir la note sur l'œuvre* 7.)

Op. 4. **Sei Sinfonie** *a tre, per due Violini e Violoncello*. Paris, VENIER, BOYER, NADERMANN. — 3e livre, Nos 13 à 18 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1766, op. 4 de l'auteur, ces trios sont charmants, entr'autres les 2e, 4e et 5e (1).

Op. 5. **Six Duo** *pour deux Violons*, Paris, LA CHEVARDIÈRE. — Deuxième édition, moderne, Paris, PACINI.

Composés en 1761, op. 3 de l'auteur, ces duos, fort jolis, sont dignes du maître. Le motif du premier forme le début du 27e trio (3e *de l'op.* 9) (2).

Op. 5. **Sei Sonate** *di Cembalo e Violino obligato dedicate a Madama Brillon de Jouy*. Paris, VENIER, LE MENU, NADERMANN. — Deuxième édition, moderne, 1re et 2e liv., Paris, veuve LAUNER.

Composées en 1768, op. 5 de l'auteur (3).

---

(1) Ce sont les *Sei Sinfonie a tre* op. 4 qui parurent pendant le séjour de l'auteur à Paris (mars 1768) (*Mercure*, p. 173).

(2) Quatre de ces duos ont paru dans l'édition Longman et Lukey à Londres, op. X.

(3) Ces Sonates op. 5 parurent en février 1769 (*Mercure*, p. 208).

Cette date fixe d'une manière certaine l'époque de la présence de Boccherini à Paris, et prouve incontestablement que M. Fétis s'est trompé en la reportant à l'année 1771, tandis que depuis près de trois ans déjà Boccherini était en Espagne, comme le démontre cette annotation de l'auteur, mise en tête de son œuvre 7 *(Gravé op.* 8) : *Concerto grande composto in Madrid*, 1769, *per la Academia, etc., etc.*

Les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* présentent Mme Brillon de Jouy comme une des plus habiles clavecinistes de son temps. En effet, Burney qui l'entendit à Passy, lors de son voyage en France, en 1770, se plaît à rendre hommage à ses rares talents et à son amabilité. Plusieurs des célèbres compositeurs d'Italie et d'Allemagne qui ont pu l'admirer lui ont dédié leurs ouvrages. Boccherini, lui aussi, fut bien inspiré par cette femme accomplie ; ses sonates sont dignes de tous deux, la 4e et la 6e surtout qui lui ont fourni les débuts de son 26e trio (2e *de l'œuvre* 9) et de son 1er quintetto.

Ces sonates ont été mises en *Quatuor pour deux Violons Alto et Violoncelle*, par CAMBINI, mais comme telles sont restées manuscrites ; j'en possède deux, ainsi arrangées.

Op. 6. **Six Quartetti** *per due Violini, Alto e Violoncello, dedicati a S. A. R. don Luigi, Infante di Spagna*, Paris, VENIER. — AMSTERDAM, HUMMEL, avec indication d'op. 2.

Composés en 1769, op. 8 de l'auteur (1).

---

(1) Ce recueil si important, un des plus remarquables de l'auteur, est annoncé à Paris en décembre 1769 (*Mercure*, p. 206). *Annonces, affiches et avis divers* : 11 décembre 1769. *Affiches de Paris*, 11 décembre p. 1062.

La date et la dédicace de cet ouvrage où l'on distingue surtout le 1er et le 6e quatuors, ajoutent un nouveau poids à la réfutation que j'ai faite des erreurs des biographes sur l'époque de la venue de Boccherini en Espagne et sur son engagement à la cour.

Op. 7. **Sei Conversazioni** *a tre, per due Violini e Violoncello, dedicate a gli Amatori della musica.* Paris, MIROGLIO, au bureau d'abonnement musical. — 4e livre Nos 19 à 24 de la collection JANET ET COTELLE (1).

Ces Trios, non plus que ceux de l'op. 3, ne figurent point sur le Catalogue rédigé par Boccherini. Est-ce un motif suffisant pour se ranger à l'avis des auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens*, qui attribuent cet œuvre 7 à Marescalchi, marchand de musique à Naples, tandis que le véritable œuvre 7, toujours suivant eux, se composerait en réalité des 6 sonates pour Violon et Basse, publiées par Lachevardière sans dénomination d'œuvre ? Je ne le crois pas. Ces auteurs et le savant M. Fétis qui a répété leur assertion, me paraissent s'être trompés, sans qu'ils puissent s'étayer de l'omission que je viens de signaler, car cette omission ne prouve rien, puisqu'il est facile d'en indiquer d'autres, à commencer par ces mêmes sonates que Boccherini n'a pas mentionnées sur son catalogue, quoique lui appartenant évidemment. C'est donc uniquement dans le style, dans la manière, dans ce cachet d'individualité impossible à repro-

(1) Ces trios ou Conversations op. 7, dédiés aux amateurs de musique, sont annoncés en juillet 1770 (*Mercure*, p. 170) et en août (p. 1888).

duire qu'il faut rechercher les raisons concluantes pour ou contre une authenticité contestée. Eh bien ! je ne crains pas de le dire : personne autre que Boccherini lui-même n'était capable de composer ces trios qui brillent des mêmes qualités que leurs aînés. Il y a tel motif, telle phrase, telle modulation, telle affinité qui décèlent l'auteur, et défendent qu'on s'y trompe. C'est parce que je n'ai trouvé rien de semblable dans l'œuvre 3 que je l'ai repoussée comme apocryphe et que je suis porté à penser que c'est à elle que s'appliquerait avec plus de vraisemblance qu'à l'œuvre 7 la remarque des biographes cités plus haut.

Op. 8. **Concerto** *a più stromenti concertanti, due Violini, Oboe, Violoncello, Alto e Basso obligati, due Violini, fagotti e corni di ripieno, composto per la Corte di Madrid.* Paris, VENIER.

Composé en 1769, op. 7 de l'auteur (1).

Ce Concerto est une véritable symphonie concertante composée pour la Cour d'Espagne, sitôt l'arrivée de Boccherini à Madrid. Cet ouvrage, devenu assez rare, justifie la prédilection de l'auteur qui en a reproduit les traits les plus saillants dans son 4e quintetto et longtemps après, en 1799, dans une symphonie concertante pour *Guitare, Violon, Hautbois*, etc., arrangée d'après ce même quintetto, pour le marquis de Benavente.

---

(1) Ce Concerto (ou Symphonie Concertante), la première composition écrite pour la Cour de Madrid (op. 8) est annoncée à Paris (*Mercure*, p. 190 en novembre 1770.

Op. 9. **Sei Terzetti** *per due Violini e Violoncello*, dédiés au prince des Asturies ; Paris, VENIER ; — Londres... 5e livre, Nos 25 à 30 de la collection JANET et COTELLE.

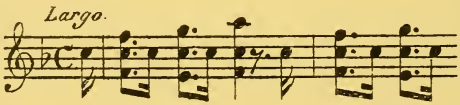
Composés en 1769, op. 6 de l'auteur (1).

Ouvrage distingué où l'on remarque plusieurs morceaux admirablement écrits, particulièrement dans le 2e, le 4e, et le 6e Trios. Le motif du no 27 est tiré du 1er duo, op. 5; celui du No 26 l'est de la 6e sonate de clavecin.

Op. 10. **Sei Quartetti** *per due Violini, Alto e Violoncello, dedicati alli Sigri Dilettanti di Madrid.* — Paris, VENIER. — Amsterdam, HUMMEL, avec indication d'op. 7.

Composés en 1770, op. 9 de l'auteur (2).

Le 3e Quatuor débute par un allegro assai, tandis que sur le catalogue thématique rédigé par Boccherini, ce même quatuor commence ainsi :



Je présume que ce Largo n'est qu'une courte introduction supprimée à la gravure, et qu'il n'y a pas eu substitution, car le quatuor gravé est du pur Boccherini.

Cet ouvrage se recommande par plusieurs morceaux charmants, entr'autres dans les 1er, 2e, 4e et 6e quatuors

(1) Les Sei Terzetti op. 9 : *Mercure*, p. 193 (avril 1771).
(2) Les six Quatuors op. 10 : *Mercure*, p. 183, 4 décembre 1772.

p. 11. **Sei Divertimenti** *per due Violini, Alto e Violoncello* ; Paris, VENIER. — Amsterdam, HUMMEL, avec indication d'op. 8.

Composés en 1772, op. 15 piccola de l'auteur (1).

Les compositions de Boccherini se divisent en deux classes sous la dénomination d'*Opera grande* et d'*Opera piccola*, distinction échappée à tous ses biographes. Dans la première se rangent les ouvrages de plus longue haleine, composés d'au moins trois morceaux, le plus souvent de quatre, c'est-à-dire d'un Allegro, d'un Adagio, d'un Menuet et d'une Finale. Les ouvrages de proportions moindres, bornés à deux morceaux seulement, un Allegro ou un Andante suivi d'un Menuet ou d'un Rondeau, forment la seconde classe (2). Rien n'égale le goût exquis, l'élégance, la suavité de ces pièces légères qui sont à celles d'un caractère plus élevé ce qu'est le tableau de genre à la grande peinture. Il est regrettable que beaucoup de ces petits chefs-d'œuvre soient restés inédits ; mais un assez grand nombre ont été publiés pour qu'on puisse en apprécier le mérite et reconnaître que dans cette spécialité d'autant plus ingrate que les bornes en sont plus étroites, Boccherini n'a point de rivaux. Les quatuors gravés op. 40 et les quintetti, op. 45, resteront les modèles inimitables

---

(1) Les six *Divertimenti* en quatuor (op. 11), *Mercure*, p. 190, avril 1773 *Journal de musique*, 1773, III, p. 75.

(2) Les nombreuses œuvres écrites par Boccherini sous cette forme appartiennent au genre de la vieille Sonate de chambre italienne, débutant le plus souvent par un mouvement lent et se terminant par un menuet ou petit Rondo. Les modèles foisonnent dans l'œuvre de Sammartini et l'on peut admettre que ce sont ceux-là qui ont inspiré, tout d'abord, Boccherini.

d'un genre dont l'œuvre 11 ci-dessus inaugure avec bonheur l'introduction.

On a dit que ces sortes de morceaux avaient été composés originairement pour satisfaire à la stricte ponctualité du roi Charles III, qui fixait rigoureusement l'emploi de son temps pour les plaisirs aussi bien que pour les affaires. Quand l'heure de cesser la musique approchait, on remplissait l'intervalle qui restait à courir, au moyen de ces petits morceaux pour lesquels Boccherini n'a point d'égal. A cette explication, il n'y a qu'une difficulté, c'est qu'il ne travailla jamais pour ce souverain.

Op. 12. **Sei Quintetti** *per due Violini, Viola e due Violoncelli.* Paris, VENIER, — 1er livre, PLEYEL. — Nos 1 à 6 de la magnifique collection publiée en 1829 par JANET et COTELLE.

Composé en 1771, op. 10 de l'auteur (1).

C'est le quintetto qui a rendu si populaire le nom de Boccherini. On ne peut le prononcer en effet sans réveiller dans l'esprit l'idée du quintette, et réciproquement. C'est qu'aussi Boccherini a brillé, dans ce genre de composition, d'un éclat incomparable, et fut d'une fécondité qui tient du prodige. Sur cent cinquante-cinq quintetti originaux avoués par lui, il en est bien peu de faibles ; beaucoup sont admirables. Aussi, je me contenterai de signaler les plus beaux, afin de ne pas tomber dans la monotonie des redites.

C'est à trente et un ans (2) que Boccherini composa ce pre-

---

(1) Les premiers Quintettes (op. 12) composés en 1771, sont annoncés à Paris (*Mercure*, p. 181), en janvier 1774.

(2) Il n'était âgé que de 28 ans,

mier œuvre, alors que son talent avait acquis toute sa maturité. Bien des chefs-d'œuvre ont succédé à celui-ci ; aucun ne le surpasse. Le 1er quintetto, dit M. Fétis, est plein d'enthousiasme et d'élévation ; l'adagio est d'une harmonie délicieuse. Mais ce savant se trompe quand il ajoute que Boccherini a reproduit le motif du premier morceau dans ses sonates de clavecin ; c'est précisément le contraire, ainsi que le prouvent les dates de composition de l'un et l'autre ouvrage. (*Voir la note de l'op.* 5.) J'ose ajouter que le deuxième et le cinquième ne le cèdent en rien au premier ; ils sont d'un fini, d'une grâce, d'une suavité qui survivront à tous les caprices de la mode.

p. 13. **Sei Quintetti** *per due Violini, Viola e due Violoncelli.* Paris, VENIER. — 2e livre, PLEYEL. — Nos 7 à 12 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1771, op. 11 de l'auteur (1).

Le 4e quintetto, dit encore M. Fétis, est d'une beauté achevée. C'est dans cet œuvre que se trouve le célèbre quintetto intitulé l'UCCELLIERA *(la Volière)*. L'auteur a voulu peindre une scène champêtre où le chant des oiseaux se marie au son du cor de chasse, à la musette des pâtres et à la danse villageoise. Ce tableau est de la plus exquise originalité. Le 2e quintetto se distingue également par une facture aussi neuve que pittoresque.

---

(1) Le second recueil de Quintettes (op. 13), aussi composé en 1771, est annoncé à Paris, janvier I, 1775 (*Mercure*, p. 205).

Op. 14. **Sei Terzetti** *per Violino, Viola e Violoncello.* — Paris, La Chevardière. — 6e livre, Nos 31 à 36 de la collection Janet et Cotelle.

Composés en 1772, op. 14 de l'auteur.

Œuvre capitale où se trouvent réunies toutes les qualités de Boccherini ; mais l'exécution en est fort difficile à cause de la partie de Violoncelle dans laquelle l'auteur s'est plu à multiplier les traits. Le quatrième, plus abordable, peut rivaliser avec les plus beaux ; l'*andantino*, d'une ravissante simplicité, fait opposition avec l'*allegro assai* qui le suit, morceau plein de chaleur, d'entraînement et de verve.

La partition autographe fait partie de la bibliothèque de M. Farrenc, ancien éditeur et professeur de musique à Paris, aussi recommandable par son zèle ardent pour l'art que par l'étendue de ses connaissances.

Je possède un quintetto à 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, arrangé par Boccherini d'après l'*Andantino* et l'*Andante con variazioni* du 5e Trio en *mi bémol* ; j'ignore si l'auteur a arrangé de même les autres morceaux de cet œuvre remarquable (1).

Op. 15. **Sei Divertimenti** *per due Violini, Flauto obligato, Viola, due Violoncelli, e Basso di ripieno, espressamente composti per S. A. R. don Luigi, Infante di Spagna*, Paris, La Chevardière, Sieber ; gravés seulement en sextuor, la

(1) Il existe une ancienne édition anglaise de ces trios remarquables parue chez John Welcker.

partie de Contrebasse étant marquée par l'auteur *ad libitum*.

Composés en 1773, op. 16 de l'auteur.

Cet ouvrage, assez peu connu, renferme des beautés de premier ordre, notamment le 2e sextuor qui se distingue par une touche mâle et grandiose. Les variations qui le terminent sont charmantes mais difficiles.

La partition autographe est entre les mains de M. Farrenc.

Op. 16. **Six Symphonies** *à plusieurs instruments récitants*, composées pour S. A. R. l'Infant don Louis d'Espagne, Paris, La Chevardière, Le Duc.

Composées en 1771, op. 12 de l'auteur.

Je n'ai jamais eu l'occasion d'entendre ces symphonies concertantes ; mais à en juger à la simple lecture, quelques-unes offrent des parties vraiment distinguées, dignes du grand compositeur. On remarque dans la 4e une chaconne faite à l'imitation de celle de Gluck dans le Festin de Pierre.

Cet ouvrage, entièrement épuisé, est fort rare (1).

Op. 17. **Sei Quintetti** *per due Violini, Viola e due Violoncelli*. Paris, La Chevardière. — 4e livre, Pleyel. — Nos 19 à 24 de la collection Janet et Cotelle.

Composés en 1774, op. 18 de l'auteur.

Œuvre remarquable dans lequel il est difficile de faire

(1) Il existe deux de ces Symphonies, en livraisons, à la Bibliothèque du Conservatoire (Recueil 3. *Symphonies concertantes*).

un choix ; je citerai néanmoins le 1er en *ut mineur*, parce qu'il me fournit l'occasion de rapporter un fait assez piquant.

Persuis avait monté à Vienne son charmant ballet de *Nina*. On sait que les auteurs de ces sortes d'ouvrages mettaient volontiers à contribution les plus célèbres compositeurs et puisaient dans leurs œuvres les morceaux qu'ils jugeaient les mieux appropriés à la situation qu'ils avaient à rendre. Or, la scène où Nina, apprenant la mort de son amant, s'abandonne au sombre désespoir, précurseur de sa folie, cette scène était exprimée par l'orchestre avec un pathétique, une énergie, un désordre qui peignaient admirablement l'état de l'infortunée Nina. Un transport unanime accueillit cette belle conception ; et comme les connaisseurs les plus distingués en félicitaient à l'envi l'auteur du ballet : « le mor-» ceau qui excite si justement votre enthousiasme, leur » répondit Persuis, est pourtant l'œuvre d'un musicien que » vous n'estimez guère ; il est tiré tout entier d'un quintetto » de Boccherini. » En effet, c'était la finale du quintetto en ut mineur de l'œuvre 17 ci-dessus qui avait procuré ce triomphe à l'auteur de Nina.

La partition autographe se trouve dans la bibliothèque de M. Farrenc.

Op. 18. 19. Il n'existe à ma connaissance aucun ouvrage de Boccherini sous l'un et l'autre de ces numéros.

Op. 20. **Sei Quintetti** *per due Violini, Viola e due Violoncelli.* —

Paris, VENIER. — 3e livre, PLEYEL. — Nos 13 à 18 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1772, op. 13 de l'auteur (1).

Dans l'ordre de composition, ces quintetti forment bien le 3e livre, mais alors ils auraient dû prendre le rang de l'œuvre 17. Quoi qu'il en soit de cette interversion, ils sont charmants, particulièrement les 2e et 5e. Quant au 4e en *ré mineur*, c'est une de ces conceptions heureuses qu'il appartient au génie seul de produire. L'accent passionné du début est une des plus belles inspirations qu'on puisse citer en ce genre.

Op. 21. **Six Quintetti** *pour Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle.* — Paris, LA CHEVARDIÈRE, SIEBER. — Lyon, CASTAUD.

Composés en 1773, op. 17 piccola de l'auteur.

Les Menuets des deux premiers quintetti sont, dit M. Fétis, d'une grâce céleste.

Op. 22, **Sei Sinfonie** *per due Violini, Viola e Basso, Oboi o Flauti e Corni.* — Paris, SIEBER.

Composées en 1775, op. 21 de l'auteur.

Comme symphoniste, Boccherini est bien loin des grands maîtres de l'Allemagne. La nature de son talent se refusait à un genre qui exige une vigueur de ton qu'elle ne comportait pas. Le grand jour, l'éclat, le bruit semblent effaroucher la

---

(1) Le troisième recueil de Quintettes (op. 20) composé en 1772, et dédié à Don Luigi Infant d'Espagne. est annoncé en décembre 1776 (*Mercure*, p. 181) :

muse de Boccherini ; ce qu'il lui faut, c'est le calme, l'intimité, l'abandon, tout ce qui provoque la mélancolie et le recueillement, ou la tendresse, les épanchements, les douces confidences. Considérées dans cet esprit, comme si elles n'étaient elles-mêmes que des Quintetti ou des Sextuors *renforcés*, les symphonies de Boccherini sont riches de beautés incontestables et ont droit à l'intérêt et à l'estime des connaisseurs exempts de prévention (1).

Op. 23. **Sei Quintetti** *per due Violini, Viola e due Violoncelli.* — Paris, VENIER. — Livre 5e, PLEYEL. — Nos 25 à 30 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1775, op. 20 de l'auteur (2).

Le 2e et surtout le 3e sont d'une grande beauté.

Op. 24. **Sei Sestetti Concertanti** *per due Violini, due Viole e due Violoncelli.* — Paris, SIEBER.

Composés en 1776, op. 23 de l'auteur.

Le Sextuor, quoiqu'offrant une combinaison très heureuse d'instruments, n'a jamais rencontré beaucoup d'amateurs. Cela explique pourquoi cet ouvrage est si peu connu, car il renferme en grand nombre des beautés de premier ordre qui le classent parmi les chefs-d'œuvre de l'auteur.

Je possède la partition autographe de cet ouvrage.

---

(1) V. à cet égard la préface p. 42 et s. La deuxième de ces Symphonies a paru à Londres sous ce titre : *The periodical Overture*, nº 55.

(2) Les Quintettes op. 23 (composés en 1775) forment le 6e livre des Quintettes. Ils sont annoncés en avril 1777 (*Mercure*, p. 182).

Op. 25. **Six Quintetti** *pour Flûte, deux Violons, Alto et Violoncelle.* Par La Chevardière, Sieber.

Composés en 1774, op. piccola 19 de l'auteur.

Ouvrage charmant ; la partie de Violoncelle des 3e et 4e Quintetti est fort travaillée.

La partition autographe fait partie de la bibliothèque de M. Farrenc.

Op. 26. **Sei Quartetti** *per due Violini, Alto e Basso, libro quinto di Quartetti.* Paris, La Chevardière, Decombe.

Composés en 1775, op. piccola 22 de l'auteur.

Il est très regrettable que cet ouvrage soit devenu si rare, car la plupart des morceaux qui le composent sont très distingués.

L'éditeur André d'Offenbach a publié, sous la désignation de No 8, l'un de ces Quatuors, celui en si *bémol*, si je ne me trompe.

Op. 27. **Sei Quartetti** *Concertanti per due Violini, Alto e Violoncello.* Paris, Sieber. — Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 11.

Composés en 1777, op. 24 de l'auteur (1).

Ouvrage distingué, devenu assez rare, dont je possède la partition autographe. Les 4e, 5e et 6e Quatuors sont superbes ;

---

(1) Ce recueil op. 27 nous paraît conçu dans un esprit plus galant, et la virtuosité y a une plus grande place que dans les précédents quatuors. Il daterait de 1778, d'après le catalogue de l'auteur (op. 24).

ce dernier offre une partie de Violoncelle extrêmement difficile. Le 4e contient un *Minuetto* ravissant d'élégance et de sentiment.

Op. 27. **Concerto** *pour Flûte.* Paris, Frère.

Cet ouvrage sans mérite est une spéculation sur le nom de Boccherini, de même que le suivant. (1)

Op. 28. **Six Trios** *dialogués pour 2 Violons et Violoncelle.* Paris Bailleux.

Cambini pourrait bien être l'auteur de ces Trios.

Op. 29. 30. 31. Je ne connais aucun ouvrage de Boccherini sous ces Nos d'œuvre.

Op. 32. **Six Quatuors** *à 2 Violons, Alto et Basse obligés.* Vienne Artaria. — Paris, Le Duc.

Ce n'est qu'une seule et même édition à laquelle Le Duc a substitué un frontispice autre que celui d'Artaria.

Composés en 1778, op. piccola 26 de l'auteur.

Ces Quatuors sont plus faibles, dit M. Fétis, que les autres compositions de Boccherini ; cependant le 4e est digne de son talent. Ce jugement n'a rien de trop sévère.

---

(1) Toutes nos recherches pour le retrouver sont demeurées jusqu'ici sans résultat.

Op. 33. **Six Quatuors** *à 2 Violons, Alto et Violoncelle.* Paris, SIÉBER. — Lyon, CASTAUD. — Vienne, ARTARIA.

Composés en 1780, op. 32 de l'auteur (1).

Excellentes compositions où le talent de l'auteur me semble être dans tout son éclat. Ainsi s'exprime M. Fétis, puis il ajoute : Boyer, éditeur de Paris, a pris de cet œuvre les 2e et 3e quatuors, et y a joint un quatuor de Brunetti pour en former un recueil qu'il a publié en 1788, comme l'œuvre 36 de Boccherini.

Toutes mes recherches pour me procurer cet œuvre 36 ayant été infructueuses, je n'ai pu vérifier le fait, qui est très possible en ce qui concerne Boccherini, mais qui me paraît plus douteux à l'égard de Brunetti. Celui-ci, comme on l'a vu dans ma Notice, avait souscrit à la défense de ne publier aucune de ses œuvres, toutes composées expressément pour l'usage du Prince des Asturies (Charles IV), et il a tenu parole. On comprend difficilement qu'un seul de ses quatuors ait échappé à cette interdiction, avec d'autant plus de raison qu'il n'y a pas de quatuors parmi celles de ses œuvres qui avaient été gravées antérieurement à son engagement avec le roi d'Espagne.

On est embarrassé de faire un choix dans ce remarquable ouvrage ; je ne puis cependant me dispenser de citer le 4e Quatuor en ut, Allo bizarro, dont la partie de Violoncelle offre quelques difficultés, et le 6e en la, modèle de grâce, de légèreté et d'animation ; rien de plus ravissant que le Menuet.

---

(1) Les six quatuors op. 32 de l'auteur et op. 33 (Edition Sieber), figurent aux annonces et notices (*Mercure*, p. 191), février 1785.

Op. 34. **Concerto** *per il Violoncello obligato*. Amsterdam, HENNING. — Vienne, CAPPI.

Quoique ce Concerto ne figure pas sur le Catalogue de Boccherini, je n'ai aucune raison de le croire supposé (1).

Op. 35. **Six Trios** *pour 2 Violons et Violoncelle*. Paris, BOYER. — Vienne, ARTARIA. — 7e livre, Nos 37 à 42 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1771, op. 34 de l'auteur (2).

Ces Trios peuvent être rangés parmi les plus beaux de Boccherini ; on distingue surtout le 3e et le 5e ; celui-ci se termine par un air varié délicieux que l'auteur a traité de nouveau, mais avec des changements considérables, dans son 77e Quintetto de l'édition Janet et Cotelle.

Op. 36. **Trois Quintetti** *pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles*. Paris, IMBAULT. — Vienne..., — 7e livre, PLEYEL ; Nos 37 à 39 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1778, op. 25 de l'auteur (3).

L'op. 25 de Boccherini se compose de six quintetti, les trois premiers forment l'œuvre 36 ci-dessus ; j'indiquerai les trois derniers au fur et à mesure qu'ils se présenteront dans les publications postérieures.

---

(1) Un exemplaire de l'édition de ce Concerto est conservé à la Bibliothèque des Amis de la Musique, à Vienne.

(2) Les trios op. 34 de l'auteur datent de 1781 et non de 1771.

(3) Les trois Quintettes op. 25 de l'auteur (composés en 1778) et op. 36 (Ed. Imbault). *Mercure*, p. 48, janvier 1786.

Ces quintetti ne sont pas indignes des autres ; on remarque surtout le Minuetto du 1er qui est admirable.

Op. 37. **Six Duos concertants** *pour deux Violons*. Paris, BARBIERI.

Ces duos, faussement attribués à Boccherini, sont d'Agus, professeur de musique, d'abord à Londres, puis à Paris. Le véritable œuvre 37 est le suivant :

Op. 37. **Vingt-quatre nouveaux Quintetti** *à 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles*. Paris, PLEYEL, 8 livraisons ; — 8e, 9e, 10e et 11e livres, Nos 40 à 63 de la collection JANET et COTELLE.

Cet œuvre 37 est la réunion de quintetti pris indistinctement parmi les ouvrages de ce genre, composés par Boccherini, depuis 1778 jusqu'en 1795 ; il en est de même de la plupart des publications postérieures. J'indiquerai soigneusement les dates et les numéros d'œuvre de l'auteur auxquels chacun d'eux se rapporte, en désignant le quintetto gravé par le numéro qu'il occupe dans la collection Janet et Cotelle.

Le no 56 appartient .....à l'œuvre 25, année 1778.
Les nos 46, 47, 53 et 54.....à.....28.....1779.
— 59 et 62.....à.....39.....1787.
— 51 et 61.....à.....41.....1788.
— 52 et 58.....à.....42.....1789.
— 40, 43 et 57.....à.....45.....1792.
— 41, 42, 49, 55 et 60.....à.....46.....1793.
— 44, 45, 48 et 50.....à.....49.....1794.
— 63 .....à.....51.....1795.

Cet œuvre 37 forme à lui seul une collection de Quintetti des plus distinguées, car il n'en est pas un où l'on ne trouve des beautés d'un ordre différent et toujours supérieur. Néanmoins, je ne puis me défendre, malgré l'embarras du choix, de mentionner les nos 40, 42, 45, 46, 50, 52, 55, 58, 60, 62 et 63 dans lesquels l'auteur atteint les plus hautes régions de l'art ; l'expression manque pour le louer dignement.

Rode avait une prédilection marquée pour le 52e en sol mineur. Quant au 42e, délicieux développement d'un motif du duo *Cara, Cara,* du *Matrimonio Segreto,* il se recommande à l'intérêt des connaisseurs par l'association de deux des plus grands musiciens dont s'enorgueillisse l'Italie du XVIIIe siècle, Cimarosa et Boccherini, frères en inspiration, génies transcendants qui prodiguèrent, dans une voie différente, des trésors de mélodie, d'élégance et d'originalité ; tous deux également admirables par l'abondance et la richesse des idées, par la variété et la nouveauté des formes, par le goût exquis qui les met en œuvre, et par cette chaleur vraie qui procède de l'âme et communique à toutes leurs productions un charme inexprimable.

Op. 38. **Six Trios** *pour Violon, Alto et Violoncelle.* Paris, PLEYEL. — 8e livre, Nos 43 à 48 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1793, opéra piccola 47 de l'auteur.

Ces petits Trios sont charmants, notamment le 5e et le 6e (1).

---

(1) Ils ont été réédités dans la collection Litolff.

Op. 39. **Douze Quatuors** *pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.* 1re, 2e, 3e et 4e livraisons. — Paris, PLEYEL.

Voici ce qu'on lit dans la Biographie universelle des musiciens, par M. Fétis, article Boccherini :

« Les 12 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse, publiés » par Pleyel, comme l'œuvre 39, sont en partie une spécula- » tion mercantile, car il n'y a que trois de ces Quatuors » qui sont originaux et qui étaient inédits ; trois ont été » faits par Cambini, à l'imitation du style de Boccherini ; » les autres ont été pris dans divers œuvres. »

Ainsi, d'après le savant critique, ces 12 Quatuors se composeraient de :

3 Quatuors originaux inédits,
6 Quatuors précédemment publiés,
3 Quatuors de la façon de Cambini.

Tout cela est erroné, surtout ce qui est attribué à Cambini dont toute la facilité et le savoir-faire n'allaient pas jusqu'à l'imitation de l'inimitable Boccherini.

Voici ce qui est vrai :

5 Quatuors, les 2e, 3e, 10e, 11e et 12e de l'œuvre 39 sont la reproduction exacte des 1er, 3e, 4e, 5e et 6e Quatuors de l'op. 33, édité par Siéber.

7 Quatuors sont originaux et n'avaient jamais été publiés ; ce sont les 1er, 4e, 5e, 6e, 7e, 8e et 9e dudit œuvre 39. Tous figurent sur le Catalogue thématique de Boccherini, avec les dates suivantes ; ils appartiennent :

Le 8e..... à l'œuvre 39 de l'auteur, année 1787.

Le 5e et le 6e..... à l'œuvre 41 de l'auteur, année 1788.
Les 1er, 4e, 7e et 9e à l'œuvre 51 de l'auteur, année 1795.

Il m'a paru d'autant plus utile de rectifier cette erreur échappée à un biographe d'ordinaire si exact, qu'elle pourrait nuire à une œuvre capitale, riche des plus belles inspirations de Boccherini. J'en donnerai pour preuve l'effet produit par Baillot, dans le premier de ces quatuors (en sol), qu'il n'avait pas craint d'exécuter immédiatement après le formidable quintetto en ut de Beethoven (*l'Orage*). M. Fétis, présent à cette séance, était, comme tout le monde, sous le charme ; je vois encore sa surprise, son ravissement à l'audition de cette musique simple, naïve, succédant à la puissante et vigoureuse harmonie du maître allemand. C'était merveilleux. Des comparaisons ! nul n'y songeait. On était ému, transporté, ravi ; voilà tout. Tel est le pouvoir des inspirations qui coulent de l'âme, qu'elles exercent un empire irrésistible, parce qu'elles vont directement au cœur !

Op. 40. **Six Quartettini** *pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.* Paris, Pleyel.

Composés en 1796, op. piccola 53 de l'auteur.

M. Fétis n'ayant pas vu cet œuvre, pourtant bien connu, présume qu'il est une réimpression de l'op. 32. Cela n'est pas. Ce petit ouvrage, entièrement original, est un vrai diamant qu'on ne se lasse pas d'admirer. Malgré la difficulté de choisir, je citerai le 2e et le 6e quartettini, ravissants modèles de grâce, de fraîcheur et de vie. Boccherini a emprunté au motif du 3e le thème des piquantes variations qui terminent le 5e quintetto pour piano, op. 46.

)p. 41. **Symphonie Concertante** *à* 8 *instruments obligés*, 2 *Violons*, 2 *Violoncelles*, *Alto*, *Oboe ou Flûte*, *Cor et Basson*. Paris, PLEYEL.

Composée en 1787, op. piccola 38 de l'auteur.

Cet ouvrage ne figure que comme sextuor sur le catalogue de Boccherini ; il est probable que l'éditeur aura trouvé plus avantageux pour la vente de le disposer en Symphonie concertante, ou plutôt en octuor. Quoi qu'il en soit, c'est un fort agréable morceau.

)p. 42. **Premier Sextuor** *pour* 2 *Violons*, *Alto*, *Cor et* 2 *Violoncelles*. **Second Sextuor** *pour Violon*, *Viola*, *Fagotto*, *Oboe o Flauto*, *Contrabasso et Cor*. Paris. PLEYEL.

Composée en 1787, op. piccola 38 de l'auteur.

Ces deux morceaux, chacun d'un genre différent, sont en tout dignes de Boccherini.

)p. 43. **Ouverture à grand Orchestre** *pour* 2 *Violons*, 2 *Altos*, *Violoncelle*, *Contrebasse*, 2 *Hautbois*, 2 *Cors et Basson*. Paris, PLEYEL.

Composée en 1790, op. 43 de l'auteur (1).

)p. 44. **Six Trios** *pour* 2 *Violons et Violoncelle*. Livres 1er et 2e. — Paris, PLEYEL. — 9e livre, Nos 49 à 52 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1796, op. 54 de l'auteur.

---

1) La partition de cette Symphonie existe au Conservatoire de Bruxelles.

Cet œuvre 44, tel qu'il a été gravé par Pleyel, ne renferme que quatre trios qui soient originaux, bien que l'œuvre 54 de l'auteur, d'où ils sont tirés, en contienne six. C'est pourquoi, dans la collection Janet qui ne reproduit que les trios publiés antérieurement, le 9e livre ne se compose que de quatre trios.

Pour compléter les six trios annoncés par le titre de l'op. 44, l'éditeur a eu recours à l'œuvre 35 dont il a extrait le 2e et le 3e (nos 38 et 39 de la collection Janet). Les deux trios originaux complémentaires, ainsi remplacés par un double emploi, se retrouvent en *duos*, 1er et 5e, dans l'œuvre 46 pour 2 violons, aussi publié par Pleyel, sans que je puisse concevoir le motif d'une semblable mutilation d'autant plus regrettable que ces morceaux sont charmants, dignes en tout de ce bel œuvre pour lequel Boccherini paraît avoir eu une certaine prédilection, puisqu'il l'a disposé en quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle ; mais, dans cette combinaison, il est resté inédit.

Le 1er et le 2e trios (nos 49 et 50) sont admirables.

Op. 45. **Six nouveaux Quintetti** *pour Flûte ou Oboe, 2 Violons, Alto et Violoncelle.* 1er et 2e livres. — Paris, PLEYEL.

Composés en 1797, op. piccola 55 de l'auteur, pour le célèbre hautboïste Barli, de la musique de Charles IV.

Cet ouvrage, que M. Fétis avoue ne pas connaître, ne saurait être trop recommandé ; je n'hésite pas à le classer parmi les plus élégantes productions du génie de Boccherini. La pastorale du 1er quintetto, le 3e, le 4e et surtout le 5e sont des morceaux achevés qu'on veut toujours entendre.

p. 46. **Six Duos** *pour 2 Violons*. 1re et 2e livraisons. Paris, PLEYEL (1)

Ces duos, tirés des trios et quintetti de Boccherini, n'ont d'intérêt pour l'amateur que parce qu'ils contiennent, réduits

---

(1) Bien qu'aucune mention de ces deux livraisons de *Duos* pour deux violons ne figure dans la correspondance échangée pendant les années 1796 à 1799 entre Boccherini et Ignace Pleyel, on peut supposer qu'ils émanent du maître ou que, tout au moins, ils ont été publiés avec son assentiment : car, Picquot le reconnaît expressément, « il n'est pas un seul des ouvrages de Boccherini, publiés par Pleyel, qui n'appartienne incontestablement au maître italien ». Mais le biographe de Boccherini n'aperçoit dans ces recueils de duos pour deux violons que des arrangements dus, peut-être, nous dit-il, à la plume féconde de Cambini. Nous pensons que celle de Pleyel pouvait suffire, car le célèbre compositeur. éditeur et fabricant de pianos était l'auteur de nombreux et remarquables recueils de duos à deux violons et pouvait supprimer simplement la basse de quelques *trios* pour obtenir le résultat désiré. Mais, pour qui a étudié ces deux livraisons parues chez Pleyel, chose assez bizarre, sous la désignation numérique d'op. 46 alors qu'un recueil de Quintettes avec piano paraissait chez le même Pleyel avec le même numéro d'œuvre, — pour qui a étudié ces deux recueils, la question n'est pas aussi simple. Pour deux au moins de ces duos, il ne s'agit pas de transcriptions de trios ou de quintettes antérieurs, mais de refontes complètes dont il paraît bien que l'auteur seul a pu être capable.

Voyez notamment le dernier duo en *ré mineur*, fait d'après un quintette composé en 1793 : le premier morceau semble avoir été coulé dans un autre moule. Et le duo en *ut* majeur, provenant du trio écrit en 1781 (op. 34) contient un air varié qui se retrouve « avec des changements considérables », nous dit Picquot, dans un quintette de l'op. 29 (1779). Donc, le cas est fréquent chez Boccherini, l'auteur reprend d'anciennes œuvres pour leur donner une, deux, ou même trois formes entièrement nouvelles. Telle est, pour nous, toute l'histoire des duos op. 46.

Quant à la participation hypothétique de Cambini, elle appartient au domaine de la légende et n'est signalée, d'ailleurs, qu'après 1800, tandis que les Duos avaient paru chez Pleyel, dans le lot important d'œuvres de Boccherini publié en 1798. Ils se répandirent promptement et sont signalés par les lexicographes comme « célèbres » vers 1815 : le fait est que dans le genre du duo à cordes, un tel résultat n'a peut-être jamais été atteint.

En résumé, de ces six duos remarquables, trois proviennent de trios à cordes

en duos, deux trios, le 1er, et le 5e, qui n'ont pas été publiés dans leur véritable combinaison *(Voir la note de l'op.* 44).

Op. 46. **Six Quintetti** *pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle,* 6 livraisons, Nos 1 à 6. — Paris, PLEYEL.

Composés en 1797, op. 56 de l'auteur.

A propos de ce très remarquable ouvrage, M. Fétis a commis une grande erreur en avançant que cet œuvre a été choisi parmi les quintettes de violon et arrangé d'après eux pour le piano. Quelque erronée que soit cette assertion, je comprends que le savant bibliographe ait pu se tromper. Il existe en effet un certain nombre de copies de ces quintetti arrangés par Boccherini lui-même, pour 2 violons, 2 altos et violoncelle. Je suis porté à croire que M. Fétis a entendu d'abord ces derniers quintetti, et que les retrouvant plus tard disposés pour le piano, en a conclu naturellement que ceux-ci n'étaient qu'un arrangement, et cela avec d'autant plus de vraisemblance que déjà Pleyel et Hérold père avaient arrangé pour le piano un certain nombre de quintetti de violon du même auteur, choisis parmi les plus beaux. Mais si le catalogue de Boccherini n'était pas là pour démontrer l'erreur, toute espèce de doute disparaîtrait en présence de la partition autographe que j'ai consultée, et qui doit se trouver

---

(op. 34) composés en 1781 : ce sont ceux écrits dans les tonalités de *mi*, *fa* et *ut* majeur ; deux autres, en *sol* et en *mi bémol* figurent dans la série de trios à cordes (op. 54) écrit en 1796 et enfin le sixième duo que nous signalons plus haut, en *ré mineur*, véritable refonte, pour le premier *allegro*, de l'un des grands quintettes de 1793, auquel a été adjoint un Menuet qui, lui, appartient à un quintette en *ré*, composé en 1794. (Edition Janet et Cotelle no 50).

encore entre les mains de M. Camille Pleyel, chez qui j'en ai eu connaissance en 1834.

Ces Quintetti pour Piano sont donc tous originaux ; j'ajouterai qu'ils sont de la plus grande beauté, notamment le 3e, qui est délicieux, le 5e, où l'on trouve un menuet divin et un air varié charmant, dont le thème est emprunté au motif du 3e. Quatuor de l'œuvre 40, et enfin le 6e, d'un style large et majestueux, traité, selon l'expression de l'auteur, *a modo di concerto* (1).

Op. 47. **Douze nouveaux Quintetti** *pour 2 Violons, Viole et 2 Violoncelles*, 1re, 2e, 3e et 4e livraisons. — Paris, PLEYEL, ou 12e et 13e livres, Noe 64 à 75 de la collection JANET et COTELLE.

Ces douze Quintetti, de même que ceux de l'op. 37, sont tirés de diverses œuvres de l'auteur ; en voici l'origine :

Les nos	68 et 72	appartiennent à l'op. 25	de 1778.
—	74 et 75	29	1779.
—	73	31	1780.
—	67	40	1787.
—	71	42	1789.
—	66	43	1790.
—	64	45	1792.
—	65	46	1793.
—	70	49	1794.
—	69	51	1795.

Tous ces Quintettes rivalisent de perfection ; en citant

(1) Ces Quintettes ont paru chez O. Legouix à Paris.

les n°s 64, 66, 69, 71, 72, 74 et 75, je crains d'être injuste envers les autres, tant le choix me semble téméraire. Le n° 66, entr'autres, se distingue par un Menuet d'une ravissante originalité.

Op. 48. **Six Quintetti** *pour 2 violons, Alto et 2 Violoncelles.* 1re et 2e livraisons. — Paris, PLEYEL ; ou 14e livre, N°s 76 à 81 de la collection JANET et COTELLE.

Les n°s 76, 77, 78 et 81 sont tirés de l'op....29 de 1779.
Les n°s 79 et 80 .....31 1780.

Dignes des précédents. Le motif du n° 81 est le même que celui du n° 43 de l'op. 37, mais là se borne la ressemblance.

Op. 49. **Six Quintettini** *pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles.* Paris, PLEYEL. — 6e livre, N°s 31 à 36 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1779, op. piccola 27 de l'auteur.

Je crois que ces Quintettini ont été gravés primitivement en Italie sous la désignation d'op. 33. C'est à tort que M. Fétis doute de l'authenticité de cet ouvrage; il ne l'a sûrement pas entendu, car il y aurait reconnu la touche gracieuse de Boccherini (1).

---

(1) L'édition primitive de ces six *Quintettini* est celle d'Antonio Zatta, à Venise.

Op. 50. **Six Quintetti** *pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles.* 15e livre, 1re et 2e livraisons, Nos 82 à 87 de la collection JANET et COTELLE.

Composés en 1788, op. 40 de l'auteur.

Ces Quintetti, jusqu'alors inédits, ont paru pour la première fois dans la belle et précieuse collection de Janet et Cotelle. Ces estimables éditeurs les tenaient, ainsi que les six suivants, de Duport jeune qui se les était procurés tandis qu'il se trouvait au service de Frédéric-Guillaume II, pour qui Boccherini a écrit une grande partie de ses admirables compositions de 1787 à 1797.

Ces Quintetti ne le cèdent guère aux précédents ; on remarque surtout le 2e *imitando il Fandango che suona sulla Chitarra il Padre Basilio*, où l'originalité, l'abandon, la grâce et la verve castillanes sont exprimés avec un rare bonheur.

Op. 51. **Six Quintetti** *pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles.* 16e livre, 1re et 2e livraisons. — Nos 88 à 93 de la collection JANET et COTELLE qu'ils terminent.

Composés, nº 88 et 89, en 1779, op. 28. et les nº 90, 91, 92 et 93, en 1795, op. 50 de l'auteur.

Les deux premiers sont dans la grande manière de Boccherini ; les quatre autres, de proportions moindres, appartiennent au genre qu'il a si supérieurement traité sous la dénomination d'*opera piccola*.

Aucun ouvrage gravé, de Boccherini, ne correspond à l'un de ces numéros d'ordre. Les six quatuors ci-après,
52. op. 58, édités par Siéber, auraient dû prendre le rang et
53. la désignation d'œuvre 52, afin d'éviter une lacune qui,
54. sans nul doute, a mis en défaut et désappointé plus d'un
p. 55. amateur. Voici l'explication de cette lacune. Siéber, sans
56. s'occuper des publications précédentes, ni du numéro
57. d'ordre auquel elles s'étaient arrêtées, a adopté le numéro d'œuvre de l'auteur lui-même. En effet, ces quatuors figurent sur le catalogue de Boccherini comme œuvre 58.

p. 58. **Six Quartetti** *à deux Violons, Alto et Violoncelle.* 1re et 2e parties. — Paris, Siéber.

Composés en 1799, op. 58 de l'auteur.

Ces quatuors rivalisent avec les plus beaux de Boccherini ; tous les six indistinctement se recommandent par une couleur et un mérite particuliers. Nulle part ailleurs, plus que dans cet admirable ouvrage, Boccherini n'a prodigué les trésors de sa riche imagination. Variété de formes, de tons, de coloris ; scènes tendres, joyeuses, naïves ou passionnées ; sentiment profond, charme indicible, élévation, force, véhémence, il a su tout peindre, tout exprimer. C'est, dans un cercle restreint, le magnifique résumé de toutes les qualités du grand artiste.

Peut-être est-ce ici le lieu de rappeler que le compositeur qui n'a que du talent est condamné fatalement à se mouvoir dans un cercle d'idées qu'il ne saurait franchir, cercle plus ou moins restreint, suivant la somme de facultés que la nature lui a départie. Tant qu'il ne l'a pas parcouru tout entier, ses idées naissent et se produisent avec l'agrément, l'aisance,

la grâce ou la vigueur qu'il lui est donné d'atteindre. Mais bientôt elles deviennent plus rares et se formulent irrésistiblement. Arrivé à ce point, l'artiste revient sur ses pas, butinant çà et là quelques épis ; mais la moisson est faite ; c'est sur elle qu'il vivra désormais. Adieu poésie, invention, spontanéité, adieu ! la source est tarie. Ses productions ne sont plus que des redites ; si habile qu'il se montre à les déguiser, il ne saurait donner le change au connaisseur, car sous le voile d'une trame ingénieuse, celui-ci ne découvrira plus que l'art ou plutôt le métier. Ainsi s'explique, pour ne parler que du passé, l'oubli profond où sont tombées les productions, d'abord si avidement accueillies, de Cambini, de Davaux, de Pleyel, de Girowetz, de Wranizky et de tant d'autres compositeurs d'un mérite assurément fort distingué.

L'artiste de génie, au contraire, porte en lui un feu qui ne se consume jamais ; il embrasse le domaine entier de l'art ; plus il s'élève, plus l'espace s'agrandit : de nouveaux horizons se déroulent successivement à son regard inspiré et stimulent son vol audacieux. Tout ce qu'il voit, il le conquiert ; tout ce qu'il touche, il le féconde et le vivifie ; son pouvoir, irrésistible, immense, asservit l'art à ses lois ; il n'a de limites que celles qu'il se pose à lui-même. Suivez Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, dans leur course infatigable ; ils ne s'arrêtent jamais ; une conquête succède à une conquête, un chef-d'œuvre à un chef-d'œuvre. Leur pensée, ardente, insatiable, gravite incessamment vers l'inconnu et lui dérobe ses mystères. Aussi remarque-t-on dans les productions de ces beaux génies une marche ascendante qui constate pour chaque nouvel ouvrage un nouveau progrès. L'œuvre 58, dont je viens de parler, en offre un témoi-

gnage irrécusable que rendent plus éclatant encore les douze derniers quintetti, op. 60 et 62, composés pour Lucien Bonaparte, dont il sera parlé à la fin de la deuxième partie de ce catalogue, et les deux derniers quatuors, op. 64, également inédits, par lesquels Boccherini a clos sa vaste et glorieuse carrière.

Suite de la 1re PARTIE

2 SÉRIE

(OUVRAGES PUBLIÉS SANS NUMÉRO D'ŒUVRE.)

Première Symphonie *à quatre parties obligées, Cors de chasse ad libitum*, imprimée avec les nouveaux caractères, par GRANGÉ. — Paris, 1767, in-folio (1).

Rien de plus faible que ce morceau qui n'est certainement pas de Boccherini. Néanmoins, la date de sa publication le rend curieux, en ce qu'elle annoncerait que le nom de Boccherini avait devancé sa présence à Paris, bien qu'aucun de ses ouvrages n'eût encore été publié, le premier n'ayant paru qu'en 1768.

Ce n'est qu'à la Bibliothèque nationale, où elle était inscrite sous le numéro d'ordre 1905, que j'ai eu connaissance de cette symphonie imprimée sous le nom *del signore Bouqueriny* (sic).

---

(1) Cette Symphonie est probablement une des toutes premières compositions du maître. V. la préface.

Six Sonates *à Violon seul et Basse.* — Paris, La Chevardière ; réimprimées par Ozi, au Conservatoire (1).

Cet ouvrage auquel les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* assignent, je ne sais sur quel fondement, le rang d'œuvre 7, a été publié à Londres, sous ce titre : *Six Solos* pour le violoncelle. J'ignore pour lequel de ces instruments, violon ou violoncelle, il a été composé, Boccherini n'ayant pas compris dans son catalogue ces Sonates qui, du reste, sont fort belles et lui appartiennent incontestablement.

Quatre Concertos *pour Violoncelle.* Nos 1 à 4. — Paris, au bureau d'abonnement musical, chez Miroglio, Boyer, Nadermann.

J'ai tout lieu de croire que ces Concertos sont le produit d'une spéculation mercantile, car, de même que l'ouvrage suivant, ils sont peu dignes du grand nom sous le patronage duquel ils ont été publiés. (2)

Sérénade *à 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors et Basse,* composée à l'occasion du mariage de l'Infant don Louis

---

(1) Les *Soli* pour violoncelle (ou pour violon) de Boccherini existent en beaucoup plus grand nombre. C'est dans un de ces morceaux pour violoncelle que le jeune homme s'est produit à Paris, au Concert Spirituel, pour la première fois, en 1768.

(2) Les deux premiers de ces Concertos pour violoncelle qui, pour nous, sont indubitablement de Boccherini, sont annoncés en juin et août 1770. (*Mercure*, p. 114 et 163). Le quatrième paraît le 21 octobre 1771 : *Annonces, Affiches et Avis divers*, p. 850).

d'Espagne (le 25 juin 1776), petit format oblong, Lyon, GUÉRA (1).

(Voir la note précédente.)

Six Sonates en Trio *pour le Clavecin ou Piano-Forte, avec accompagnement de Violon et Basse.* 2e livre. — Paris, LA CHEVARDIÈRE, BOYER, NADERMANN.

Ces Sonates, que je crois également supposées, ont été publiées à Mannheim et à Worms, en deux livres, avec l'indication d'op. 12 et 13.

Trois Trios *pour Flûte, Violon et Basse.* Livre 1er. — Paris, BOYER, NADERMANN.

Trois Trios *pour Flûte, Violon et Basse.* Livre 2e. — Paris, BOYER, NADERMANN.

Trois Quatuors *pour Flûte, Violon et Alto et Basse.* Livre 1er. — Paris, BOYER, NADERMANN.

Trois Quatuors *pour Flûte, Violon, Alto et Basse.* Livre 2e. — Paris, BOYER, NADERMANN.

Les premiers Trios et Quatuors de Boccherini ont fourni le canevas de ces ouvrages sans mérite, dans lesquels on a

---

(1) La *Sérénade*, œuvre de circonstance, sûrement de lui, est annoncée en août et septembre 1777 : *Gazette de France*, 18 août 1777 (p. 326) ; *Mercure*, septembre 1777 (p. 179).

substitué à la partie de 1er violon, par voie de transposition, une partie de flûte, ce qui en dénature complètement le caractère et l'effet.

Six Sonates *pour Piano et Violon*. Paris... — (1).

Ces Sonates sont tirées, savoir : la 1re, la 2e et la 4e des 6e, 1er et 2e Quatuors, op. 1 ; la 3e du 4e Quintetto pour flûte op. 21 ; la 5e et la 6e des 2e et 1er Quatuors de l'op. 10.

Trois Sonates *pour Piano et Violon*. Op. 2. — Offenbach, André. — Arrangées et extraites des trois premiers Trios de Violon, Alto et Violoncelle ; op. 14.

Tous les ouvrages qui précèdent ont été publiés antérieurement à 1787, car ils figurent sur le Catalogue thématique de la maison Breitkopf et Haertel, de Leipsick, années 1766 à 1787.

Trois Sonates *pour Piano et Violon*. Livre 3e. — Paris, Siéber.

Trois Sonates *pour Piano et Violon*. Livre 4e. — Paris, Siéber.

Six Sonates *pour Piano et Violon*. Livre 5e. — Amsterdam, Hummel, Worms, Kreitner.

---

(1) Ces Sonates « pour Clavecin ou la Harpe avec accompagnement de violon » obligé, figurent dans la *Gazette de France* (p. 116) à la date du 3 avril 1778.

Pour les *Sonates en Trio* (2e livre) parues chez la Chevardière, Boyer, Nadermann, voir la préface. Elles ont paru à Paris en 1781.

Six Sonates *pour Piano et Violon*, sans autre désignation. — Vienne, ARTARIA.

Je n'ai vu aucun de ces quatre ouvrages que je soupçonne fort de n'être que des arrangements, sauf le 3e qui pourrait bien faire double emploi avec l'œuvre 5 de Boccherini, mentionné dans la 1re série ; dans ce cas, il serait la réimpression à l'étranger d'une œuvre originale.

Trois Quatuors *pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle.* Œuvre 5 pour Flûte. — Paris, PLEYEL.

Arrangés d'après les Quintetti Nos 44, 45 et 60 de la collection Janet et Cotelle.

On lit ce qui suit dans la *Biographie universelle des Musiciens*, tome 3, article Cambini : « Vers 1800, et dans les » deux ou trois années suivantes, Pleyel employa Cambini » à composer quelques Quintetti et des Quatuors dans le » style de Boccherini. Il y réussit si bien, que ces morceaux » furent mêlés à d'autres inédits de ce compositeur original, » et furent publiés sous son nom, sans que les amateurs ni » les artistes se doutassent de cette spéculation commerciale. »

J'ai fait voir, dans la note de l'œuvre 39, que M. Fétis s'était trompé du tout au tout dans ce qu'il avance relativement à cette prétendue participation de Cambini, puisqu'il n'est pas un seul des ouvrages de Boccherini, publiés par Pleyel, qui n'appartienne incontestablement au maître Italien. L'assertion du savant bibliographe, répétée à l'article Cambini, est donc complètement erronée. Si jamais Pleyel utilisa les talents de Cambini, ce ne fut pas au tour de force de la plus

impossible des imitations, mais sans doute à divers arrangements, pour les besoins du commerce, tels, par exemple. que les Duos de l'œuvre 46, et les Quatuors qui précèdent cette note (1).

Ajoutons que Pleyel possédait quantité de Quatuors et Quintetti originaux de Boccherini qu'il n'a jamais publiés. On conviendra que ce n'était pas le cas d'appeler un faiseur à son aide et de multiplier les frais, quand on avait sous la

---

(1) Il y a, en outre, une très bonne raison pour être de l'avis de Picquot, à cet égard. C'est que, après 1800, il semble à peu près certain qu'aucune œuvre nouvelle de Boccherini n'a plus été publiée par Pleyel ; les quatuors op. 58, composés en 1799, ont paru chez Sieber. Les dernières œuvres du maître restèrent inédites : il en existe, croyons-nous, quelques copies.

La vérité est que Cambini a dû arranger, sous les formes les plus diverses, nombre d'œuvres de Boccherini. Mais il n'a pu, du vivant du maître, glisser dans l'œuvre authentique publiée par Pleyel, aucun morceau de lui, Cambini. Les œuvres venues d'Espagne étaient complètes et ne pouvaient s'adjoindre aucun fragment apocryphe.

Ce Cambini, d'ailleurs, est un musicien qui, pour vivre, a un peu fait toutes les besognes. Selon nous, son art ne présente aucun rapport avec celui du maître de Lucques; il n'est nullement un homme de génie, mais c'est un artiste fort curieux : il a une facilité alliée à une science qui, notamment, se fait jour dans ses derniers quatuors, au sujet desquels il a écrit des articles qui ont fait grand bruit. C'est, en outre, un technicien remarquable qui connaît tous les instruments : ses compositions pour l'alto, par exemple, sont peut-être sans précédents. Son œuvre instrumentale est énorme et recèle de tout : il est l'un des principaux créateurs de la *Symphonie Concertante* à Paris ; il a écrit dans tous les genres, sous toutes les formes. Cette œuvre devrait même être étudiée par un musicologue en quête de sujets : nous sommes certain que cette étude réserverait quelques surprises. Mais, s'il a tout fait ou tout essayé musicalement, s'il a été à la solde de tous les éditeurs et marchands de musique, une chose lui était réellement interdite : celle d'imiter et sans nécessité un homme inimitable et surtout un homme d'un tempérament aussi différent du sien. Sur les Duos op. 46, cités par Picquot, voir la note de la p. 133.

main beaucoup mieux que ce qu'on eût obtenu d'une participation étrangère. Il est donc évident, en ce qui concerne Boccherini, que jamais Pleyel ne s'est rendu coupable de la fraude commerciale qui lui est imputée ; c'est une justice due à sa mémoire.

Première Symphonie périodique *à grand Orchestre*, Paris, PLEYEL.

Composée en 1792, op. 45 de l'auteur.

Deuxième Symphonie périodique *à grand Orchestre*. Paris, PLEYEL.

Composée en 1792, op. 37 de l'auteur (1).

En tenant toujours compte du genre de Boccherini, ces deux ouvrages sont certainement dignes de lui.

Six Quintetti *spécialement composés pour le Piano-Forte, avec accompagnements obligés et concertants de 2 Violons, Alto et Violoncelle* ; Œuvre posthume. — Edition dédiée à Mme la duchesse de Berry. — Paris, NOUZOU.

Composés en 1799, op. 57 de l'auteur, ces superbes quintetti avaient été dédiés à la Nation et à la République Française, et remis à Lucien Bonaparte, lors de son ambassade en Espagne ; on voit que l'éditeur Lagarde les a singulièrement détournés de leur véritable destination, en les offrant à Mme la duchesse de Berry. Quel que soit le patronage

(1) Composée en réalité, en 1787.

sous lequel ils dussent paraître, l'essentiel était qu'ils fussent beaux. Sous ce rapport, ils ne laissent rien à désirer. C'est un ouvrage de formes en général plus sévères, mais toujours nobles ou gracieuses. Le 6e quintetto contient des variations charmantes sur la retraite de Madrid, reproduites d'après un quintetto de violon, resté inédit, composé en 1780.

Douze nouveaux Quintetti *pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle*, composés à Madrid pour le marquis de Benavente. Œuvre posthume, 1re livraison. — Bordeaux, Leduc. — Paris, Auguste Leduc.

Titre mensonger, en ce qu'il tendrait à faire croire qu'il s'agit d'un ouvrage original, ce qui n'est pas. On a vu, dans la Notice, que Boccherini avait disposé, avec une partie de guitare pour le marquis de Benavente, son protecteur, un certain nombre de morceaux choisis dans celles de ses œuvres qui se prêtaient le mieux à cette substitution. M. le marquis de Benavente, forcé par les circonstances de demander un refuge à l'hospitalité française, vint se fixer à Bordeaux et apporta avec lui la musique qu'il put sauver de son naufrage politique. Parmi ces ouvrages, arrangés par Boccherini lui-même avec une partie de guitare, se trouvaient une douzaine de quintetti pour 2 violons, guitare, alto et violoncelle. La spéculation résolut d'en faire son profit ; mais comme leur combinaison instrumentale paraissait moins favorable que celle de 2 violons, 2 altos et violoncelle préférée par la plupart des amateurs, on adopta cette dernière qui eut lieu par la transformation de la partie de guitare en une partie de second alto. Ce travail délicat fut confié à un lauréat du

Conservatoire, M. Garnault (1), qui l'accomplit avec beaucoup de conscience et de talent. Cet habile professeur arrangea de la sorte six quintetti, mais trois seulement furent livrés à l'impression ; ce sont eux qui forment la première et seule livraison publiée des 12 quintetti ci-dessus promis par le titre. Ils sont tirés des 2e, 4e et 5e quintetti de l'œuvre posthume de Boccherini pour le piano, qui précède immédiatement.

J'ajouterai que Boccherini avait une prédilection marquée pour ces deux œuvres de quintetti pour le piano (gravés op. 46 et œuvre posthume), car outre la combinaison dans laquelle il les a reproduits pour le marquis de Benavente, il les a encore arrangés pour 2 violons, 2 altos et violoncelle. Je les possède ainsi tous les douze.

Stabat Mater *à 3 voix, avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse* ; — Paris, Siéber.

Composé en 1801 op. 61 de l'auteur, et donné à Lucien Bonaparte.

Il paraît que ce Stabat avait été composé originairement pour une seule voix, car j'en possède le manuscrit, lequel porte la date de 1781. Boccherini, en le disposant pour trois voix, a changé très peu de chose aux accompagnements ; il a seulement ajouté une introduction en style de symphonie qui n'existait pas dans le principe (2), et retouché les accompagnements sans en changer essentiellement le caractère. Ce

(1) Aujourd'hui professeur à La Rochelle (P.).
(2) C'est le premier morceau d'une Symphonie de l'op. 35, restée inédite.

Stabat, que je considère comme un chef-d'œuvre, est d'une exécution facile et n'exige point un grand orchestre ni un grand local. L'auteur désire la pure naïveté et l'exactitude.

Je compléterai ce Catalogue des œuvres gravées sous le nom de Boccherini par l'indication des morceaux arrangés pour le piano par Pleyel, Hérold père et le marquis de Louvois.

Trois Sonates *pour Piano, Violon et Violoncelle,* tirées des nouveaux Quintetti de Boccherini, par Ignace Pleyel ; — PLEYEL et fils aîné.

Ce sont les quintetti N°s 45, 55 et 64 de la collection Janet et Cotelle.

Trois Sonates *pour Piano, Violon et Violoncelle,* tirées des nouveaux Quintetti de Boccherini, par Ignace Pleyel. — Paris, PLEYEL et fils aîné.

Il n'a paru qu'une seule sonate ; elle est tirée du N° 65 de la même collection.

Trois Sonates *pour Piano, Violon et Alto,* tirées des nouveaux manuscrits de Boccherini, par Hérold père. Op. 11. — Paris, PLEYEL et fils aîné.

Elles sont arrangées d'après les N°s 44, 50 et 63 de la même collection.

Quintetto *de Boccherini en ré mineur, arrangé en Trio pour Piano, Violon et Basse,* par le marquis de Louvois. Paris, SCHLESINGER.

Quintetto *de Boccherini en sol mineur, arrangé pour les mêmes instruments,* par le même. Paris, SCHLESINGER.

Le premier de ces Quintetti est tiré du N° 37, et le second du N° 41 de la collection Janet et Cotelle.

2e PARTIE

COMPRENANT LA LISTE THÉMATIQUE

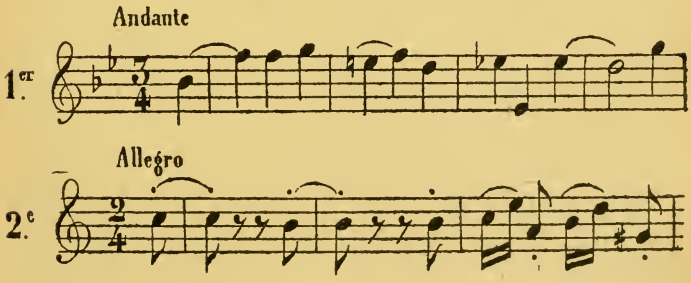
DE TOUS LES OUVRAGES DE BOCCHERINI

RESTÉS INÉDITS

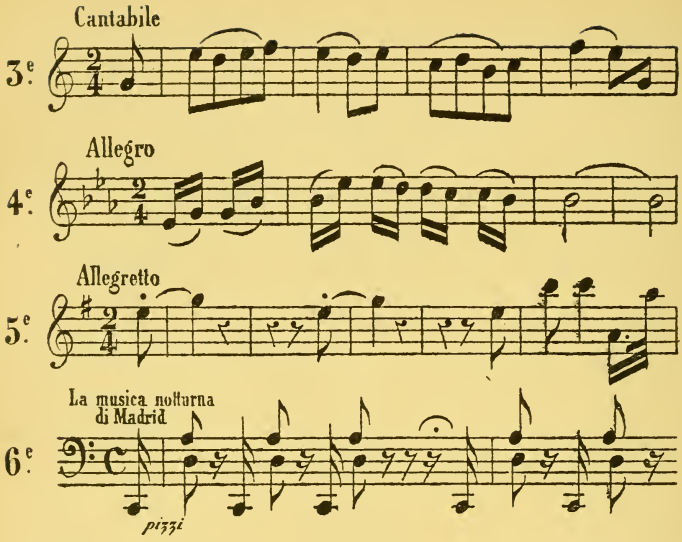
CLASSÉS CHRONOLOGIQUEMENT DANS LEUR ORDRE DE COMPOSITION

— 1780 —

Sei Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli ;*
Op. 30 *piccola* (1).



(1) Bib. de l'Opéra (nos 1, 3 et 4). Copie au Conservatoire.



Charmant ouvrage qui méritait certes les honneurs de l'impression. Rien de plus original que le 6e quintette dans lequel Boccherini a voulu rappeler la Musique qui s'entend de nuit dans les rues de Madrid, depuis le coup de l'Ave Maria della Parrochia, jusqu'à La Ritirata (retraite). Les chants sacrés du Rosario se mêlant aux danses du peuple, aux airs des chanteurs des rues, au *rasgado* des guitares, donnent à ce quintette une physionomie des plus singulières pour ceux qui ignorent les habitudes madrilègnes. Le tableau se termine par un Tempo di Marcia, la Retraite, dont les délicieuses variations ont été reproduites par l'auteur dans le 6me quintetto de l'œuvre pour piano, publié par Lagarde, chez Nouzou.

— 1780 —

Sei Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli, Op.* 31 *grande* (1) (2).

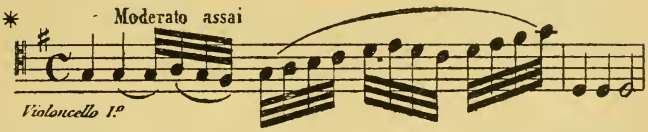
1er Gravé N° 80 de la collection JANET et COTELLE

(2) ✱ Moderato assai

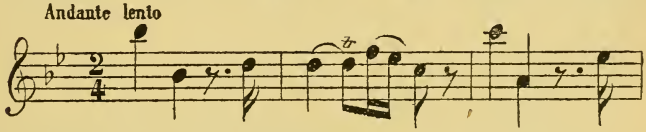
2e

Violoncello I.°

Andante lento



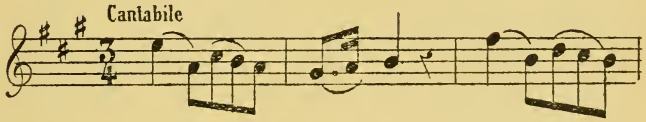
3e



4e Gravé N.° 75 de la même collection.

Cantabile

5e



6e Gravé N° 79 de la même collection (3).

---

(1) On a vu, dans la première partie du Catalogue, qu'à partir de l'Op. 37, l'éditeur Pleyel avait, sans souci de l'ordre chronologique, puisé indistinctement dans les divers ouvrages de Boccherini, les morceaux qu'il lui convenait de publier. Afin de prévenir toute confusion, j'ai cru devoir, pour toutes les œuvres *dont une partie seulement* a été gravée, rétablir l'ordre primitif et détailler l'œuvre entière, en indiquant, par le numéro de la collection ou de la publication, les morceaux édités, et en notant le thème de tous ceux qui ne l'ont pas été. Ainsi, *les thèmes notés*, désignent exclusivement les *compositions inédites* ; le surplus n'est qu'un complément destiné à présenter l'ensemble des morceaux dont chaque œuvre était formée (P.).

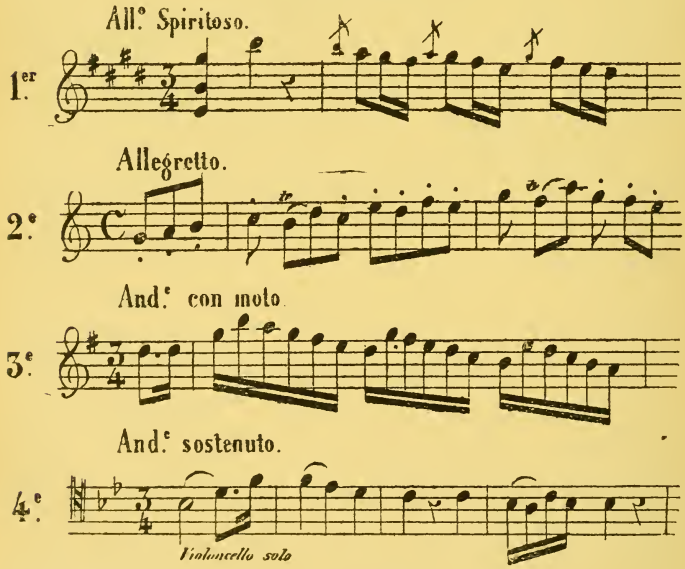
(2) J'ai fait précéder d'un *astérisque* tous les ouvrages de Boccherini *qui me manquent*. J'adjure MM. les professeurs et amateurs qui pourraient me fournir des indications précieuses à cet égard, de vouloir bien me les donner, en m'écrivant à Bar-le-Duc (P.).

(3) Bib. de l'Opéra à Paris (nos 2 et 5) Berlin (complet).

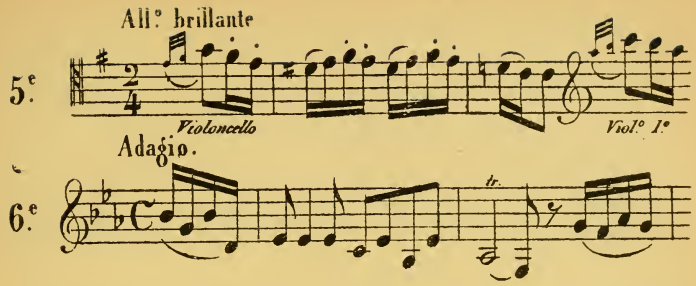
Le 2e Quintetto, le seul qui me manque dans la section de ceux composés pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles, fait partie des quelques ouvrages que possède le petit-fils de Boccherini, professeur de mathématiques à Madrid. En 1834, j'en avais découvert une copie chez M. Camille Pleyel ; malheureusement la partie de premier violon manquait.

— 1781 —

Sei Quartettini *per due Violini, Viola e due Violoncelli* (1) ; *Op. 33 piccola* (2).



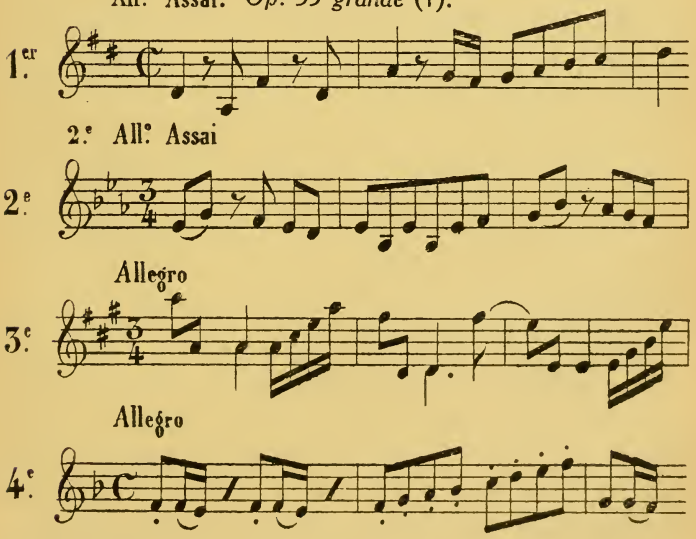
(1) *Violoncello* et non pas *due violoncelli*.
(2) *Berlin*. Bib. de l'Opéra, Paris (complet).



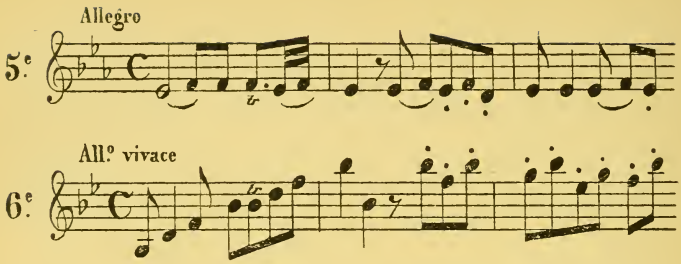
Légères et charmantes compositions, pleines d'entrain et de verve.

— 1782 —

Sei Sinfonie *a piu strumenti* (9 PARTIES), All.° Assai. *Op.* 35 *grande* (1).



(1) Berlin. Bib. de l'Opéra à Paris (complet).

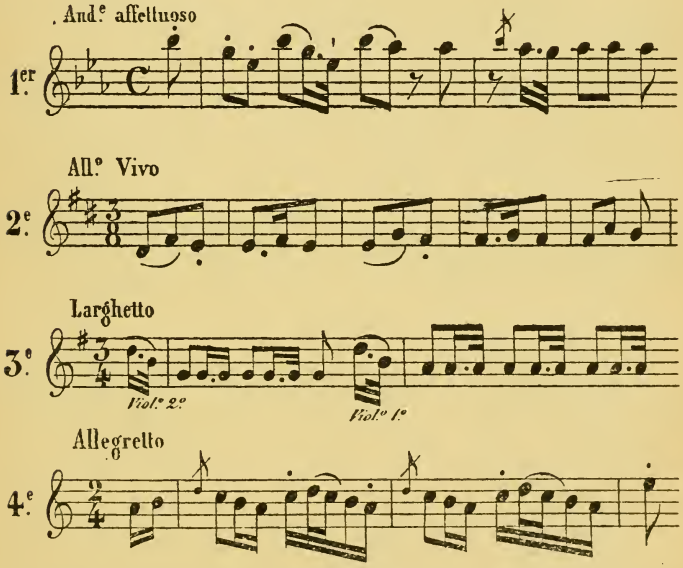


Entre cet ouvrage, op. 35, 1782, et le suivant, op. 36, 1786, on remarque une lacune de plus de trois années, pendant lesquelles le génie si fécond de Boccherini paraîtrait s'être reposé, et cela dans un âge où la force productive est dans toute son énergie. Frappé d'une si longue interruption contre nature, je voulus en connaître la cause. Après bien des recherches, j'acquis la certitude que cette interruption n'était qu'apparente, et qu'elle ne portait en effet que sur la composition *instrumentale*. Boccherini, loin de rester inactif pendant cette période, s'était écarté de sa route ordinaire pour s'essayer dans un genre tout nouveau pour lui, la musique sacrée, et, circonstance ignorée de tous ses biographes, pour aborder le théâtre. J'ai découvert qu'en 1783 il avait composé, sous le titre de VILLANCICOS, des chants à quatre voix et à grand orchestre, destinés soit à l'Eglise, soit aux couvents et aux pensionnats, et, en 1785-1786, un opéra, LA CLEMENTINA, sur un libretto de don Ramon de la Crux. Je suis donc autorisé à penser que la plupart des morceaux de chant dont je donne plus loin l'indication, se rapportent à cette époque, et qu'il en est sans doute un plus grand nombre, mais sur lesquels malheu-

reusement je n'ai pu obtenir jusqu'ici des renseignements authentiques. Maintenant, par quels motifs Boccherini ne les a-t-il pas inscrits sur son Catalogue ? Je l'ignore ; ce qui est incontestable, c'est qu'ils existent (1).

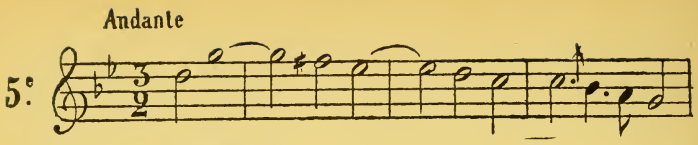
— 1786 — (2)

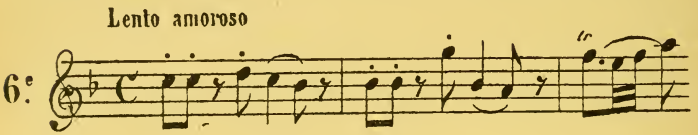
Sei Quintettini *per due Violini, Viola e due Violoncelli ; Op. 36 piccola.*



(1) Nous croyons que Boccherini ne portait sur son catalogue que les œuvres qu'il destinait à la vente.

(2) Cette série de *Quintettini* date de 1784. Ils se trouvent à la Bibliothèque de l'Opéra, au Conservatoire, et figurent à Berlin en manuscrits autographes. Le nº 4 est le *Quintettino delle Scacciapensieri.*





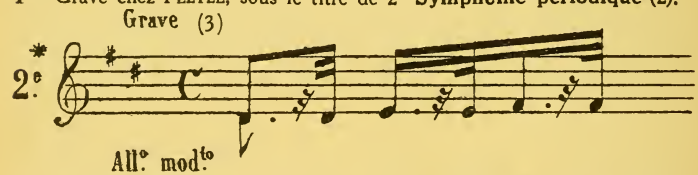
= 1787 =

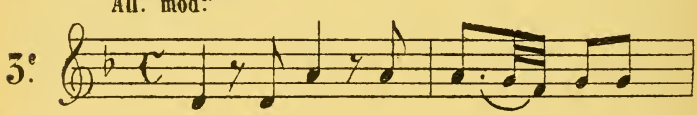
NOTA. *Tutti le seguenti opere sono state scritte expressamente per S. M. il Re di Prussia.*

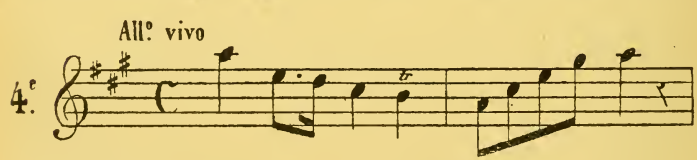
Frédéric-Guillaume II étant mort le 15 novembre 1797, les ouvrages postérieurs à cette date ne le concernent plus. *(Note rectificative de celle de l'auteur.)*

Quatre Sinfonie *a Grande Orchestra ; Op. 37 Grande* (1).

1er Gravé chez PLEYEL, sous le titre de 2e **Symphonie périodique** (2).







(1) Les nos 3 et 4 : Bib. de l'Opéra. Paris et Berlin.

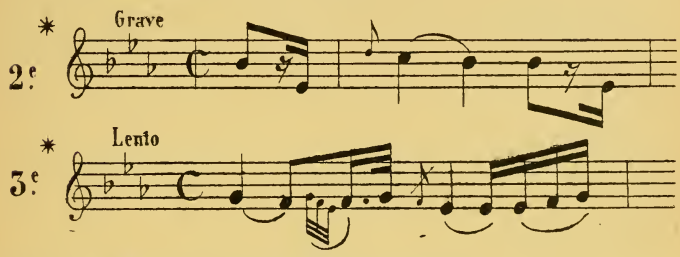
(2) Composée en novembre 1786. Bruxelles. Conservatoire W 7248. Autogr. à Berliin M. 423.

(3) Composée en décembre 1786. Autogr. à Berlin M. 426.

— 1787 —

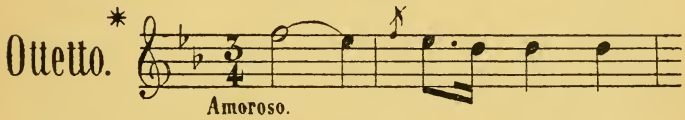
Cinque Sestetti *e un Ottetto con Oboe ; Op.* 38 *piccola* (1).

1er Gravé chez PLEYEL, comme 2e Sextuor, Op. 42.



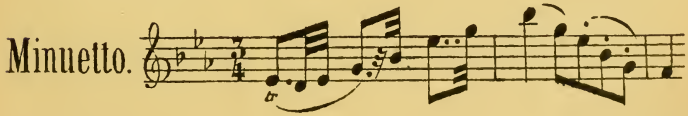
4e Gravé chez PLEYEL, comme 1er Sextuor, Op. 42.

5e Gravé chez le même, sous ce titre : **Symph. concert.** à 8 ; Op. 41.



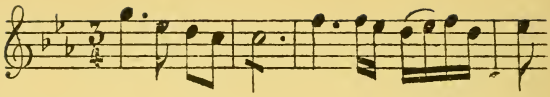
— 1788 —

Un Giogo di Minuetti *ballabili a grande Orchestra* (2) ;
Una Sinfonia *a gr. orchestra* ;
Due Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli* ;
Due Quartetti *per due ViolinViola e Violoncello* ;
Op. 41 *grande.*



(1) Berlin.
(2) Les Menuets et la Symphonie, Berlin.

Sinfonia.



1er Quintetto Gravé No 51 de la Collection JANET et COTELLE.

2e do Gravé No 61 de la Collection JANET et COTELLE.

1er Quartetto Gravé chez PLEYEL, Op. 39, 3e quatuor de la 2e livr.

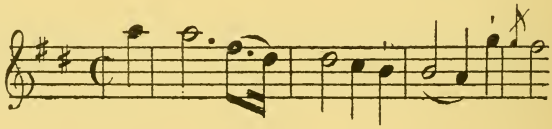
2e do Gravé chez PLEYEL, Op. 39, 2e do do

— 1789 —

Tre Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli* ; **Una Sinfonia grande** ; *Op.* 42 (1).

Les 3 Quintetti ont été publiés ; ce sont les Nos 58, 71 et 52 de la Collection JANET et COTELLE.

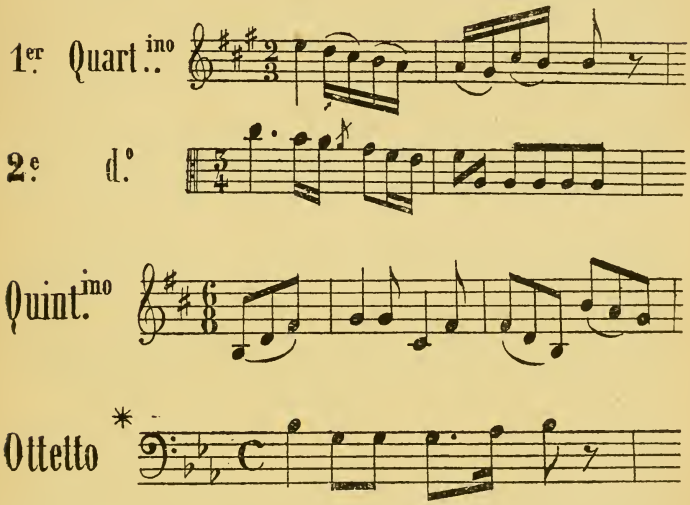
Sinfonia



(1) La Symphonie ; Berlin.

= 1789 =

Due Quartettini *per due Violini, Viola e Violoncello* (1) ;
Quintettino *per due Violini, Viola e due Violoncelli* ;
Ottetto. *Op. piccola.*



Cet ouvrage, placé sur le Catalogue de Boccherini, entre les op. 42 et 43, ne porte point de numéro d'ordre. Sauf l'Octuor, dont je ne puis juger, ne le connaissant pas, il n'offre rien de bien remarquable (2).

---

(1) Les 2 *Quartettini* et le *Quintettino* ; (Paris Conservatoire. Bib. de l'Opéra).

(2) Le Catalogue de Boccherini, publié par son petit-fils, comprend, sous la dénomination d'op. 42, toutes les œuvres ci-dessus, composées en 1789.

— 1790 —

Due Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli* (1) ;

Due Quartetti *per due Violini, Viola e Violoncello* ;

Quintettino *per due Violini, Viola e due Violoncelli* ;

Sinfonia *a grande Orchestra* ; *Op.* 43 *grande.*

1.er Quintetto

2.e d.o Gravé, N.o 66 de la Collection Janet et Cotelle.

1.er Quartetto

2.e Quartetto

1.er Quint.ino

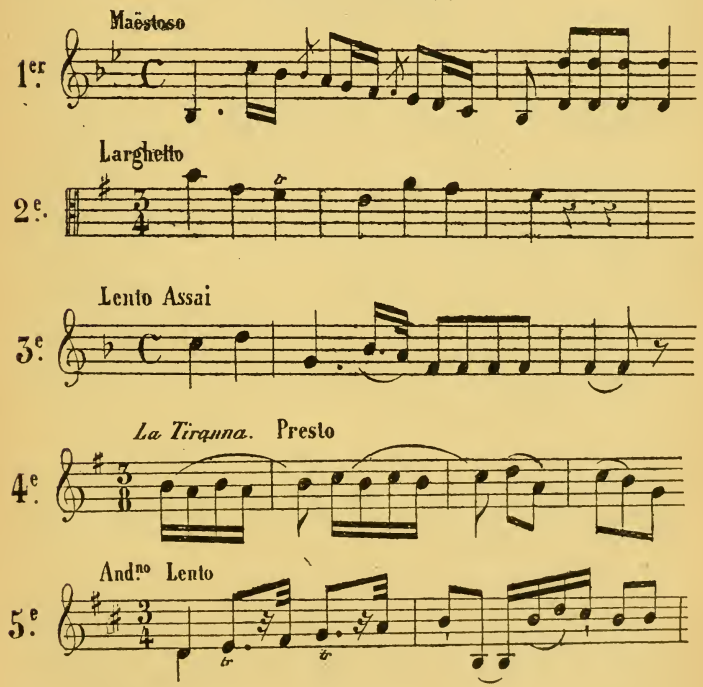
(1) Paris Conservatoire et Bib. Berlin.

1er Sinfonia Gravée chez PLEYEL, sous ce titre: **Ouverture à grand Orchestre** ; op. 43. (1).

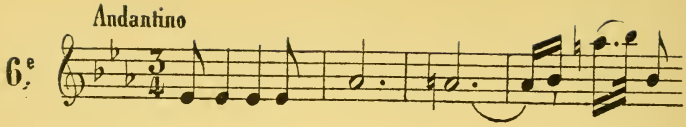
Compositions charmantes, particulièrement le premier Quintetto qui est superbe.

— 1792 —

Sei Quartettini *per due Violini, Viola e Violoncello* ; *Op.* 44 *piccola* (2).

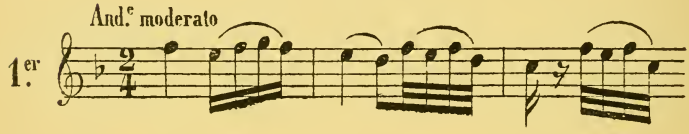


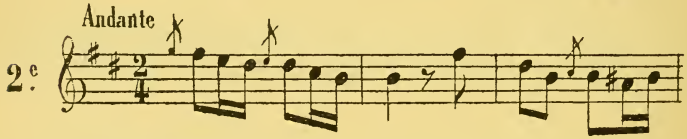
(1) La *Sinfonia* ; Bruxelles Conservatoire (partition).
(2) Paris (Conservatoire : parties séparées). Bib. de l'Opéra (complet).

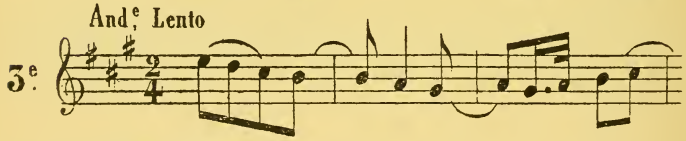


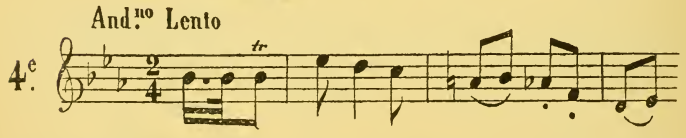
= 1794 =

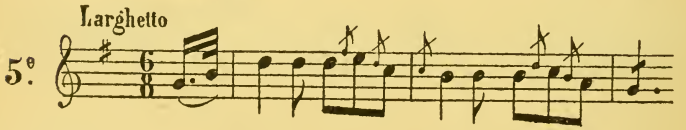
Sei Quartettini *per due Violini, Viola e Violoncello ; Op.* 48 *piccola* (1).



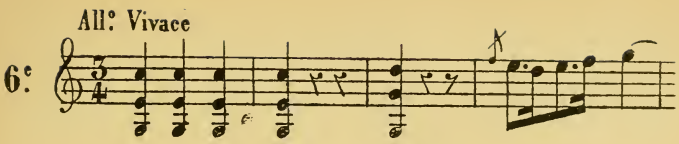








(1) Paris Conservatoire. Bib. de l'Opéra (complet).

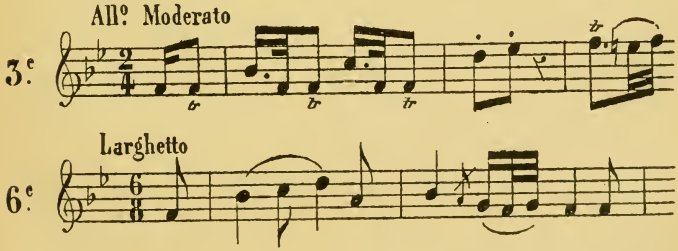


Il est bien regrettable que les deux œuvres de Quatuors qui précèdent n'aient pas été publiés par Pleyel, qui en avait acquis la propriété ; car ils sont dignes, dans leur genre, de figurer parmi les plus suaves compositions de Boccherini.

— 1795 —

Sei Quintetti *per due Violini, Viola e due Violoncelli* ; *Op.* 50 *piccola* (1).

Les Quintetti 1, 2, 4 et 5 de cet œuvre ont paru pour la première fois dans la collection Janet et Cotelle qu'ils terminent ; voici les thêmes des 3e et6 6 restés inédits :



(1) Paris Conservatoire. Bib. de l'Opéra (complet).

— 1795 —

Quatro Quartetti *per due Violini, Viola e Violoncello* ; *Op.* 52 *grande.*

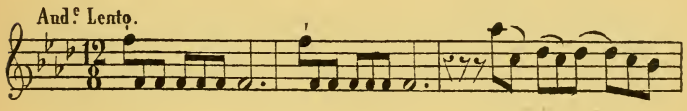
L'op. 51 qui précède immédiatement celui-ci sur le catalogue de l'auteur, est composé de deux quintetti et de quatre quatuors, nombre assez insolite (1). Boccherini n'ayant pas noté, par une exception unique, les quatre quatuors désignés par lui comme formant son op. 52, je présume que c'est parce qu'en réalité ils font double emploi avec les quatre de son œuvre 51 (2). Ce qui me confirme dans cette supposition,outre la concordance extraordinaire de quatre quatuors dans chacun des op. 51 et 52, c'est que ce dernier œuvre serait le troisième de l'année 1795 ; or, il est très rare de rencontrer trois œuvres écrites dans une même année : généralement on n'en trouve que deux, surtout depuis 1787, quelquefois qu'une seule. Si donc je ne me trompais pas, les quatre quatuors que semble désigner l'op. 52 se rapporteraient en effet à l'op. 51 ; dans ce cas, ils ne seraient pas inédits, car ils font partie de l'œuvre 39 édité par Pleyel ; ce sont les 1er, 4e, 7e et 9e dudit œuvre. De plus, ce double emploi de l'op. 52 avec l'op. 51 ne causerait aucune lacune

(1) L'op. 51, d'après le catalogue de Boccherini, ne comporte que deux quintettes composés en 1795 ; ce sont les nos 63 et 69 de l'Edition Janet et Cotelle; L'op. 52 ne comporte, d'après ledit catalogue, que quatre quatuors (nos 1, 4, 7 et 9). Edition Pleyel, op. 39 (P.).

(2) C'est une erreur. Le Catalogue du maître porte que les quatre Quatuors (parus chez Pleyel) forment bien l'op. 52.

dans l'ordre numérique de l'auteur, puisqu'il existe, entre les op. 42 et 43, ainsi que je l'ai fait voir en son lieu, une œuvre privée de numéro d'ordre, laquelle servirait à combler le vide laissé par la suppression de l'op. 52.

Telle me semblait être l'explication la plus plausible de l'unique omission de Boccherini dans la notation thématique de toutes ses œuvres, lorsque, tout récemment, j'eus connaissance d'un quatuor attribué à ce compositeur, et dont voici le motif :

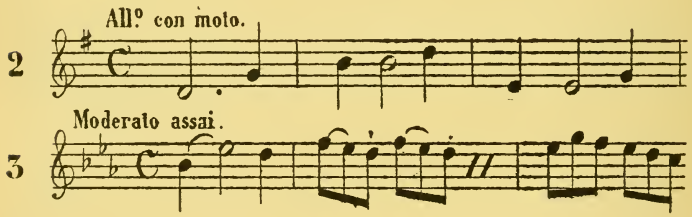


Comme tous les manuscrits de cet auteur portent, sans exception, la date de leur composition, je ne doutai pas que cette date ne me mît sur la voie de la vérité, car si elle se rapportait à l'année 1795, évidemment mon explication serait erronée. Je n'eus donc cesse que je ne me fusse procuré ce quatuor qui était entre les mains d'un amateur de Madrid. Je l'obtins ; mais, ô désappointement ! le manuscrit était sans date et ne portait d'autre titre que celui-ci : QUARTETTO. *Bocherini*. Un examen attentif de ce quatuor me convainquit d'ailleurs qu'il était supposé ; rien n'y révèle la touche si reconnaissable de Boccherini. Je maintiens donc ma première supposition, jusqu'à ce que des documents authentiques viennent l'infirmer.

— 1796 —

Sei Terzetti *per due Violini e Violoncello, posta in Quartetti Op.* 54 *grande.*

Les Trios 1, 4, 5 et 6 de cet œuvre terminent la collection Janet et Cotelle, sous les N°s 49, 50, 52 et 51. Les 2e et 3e n'ont pas été publiés en Trios ; mais on les trouve mutilés en duos pour deux violons dans l'op. 46, édité par Pleyel, ainsi que je l'ai expliqué dans la première partie du Catalogue. En voici les thèmes (1) :



Ce bel ouvrage a été mis en Quatuor par Boccherini lui-même ; malheureusement je n'ai pu en découvrir jusqu'ici de copie.

— 1800 —

Messa a Quatro, *con tutti istrumenti obligati* ; *Op.* 59.

Je n'ai aucun renseignement sur cet ouvrage.

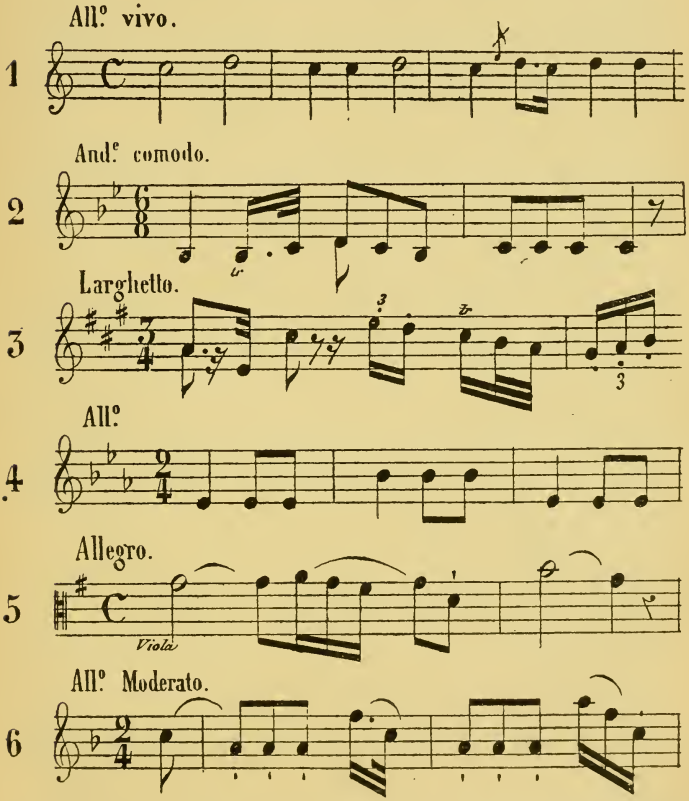
---

(1) Ces deux trios en parties séparées. Paris, Conservatoire. Le dernier : Bib. de l'Opéra (autographe).

— 1801 —

Sei Quintetti *per due Violini, due Viole e Violoncello ; Op.*60 (1)

Per il Cittadino Luciano Bonaparte.



(1) Seul, le premier de ces quintettes : Paris, Conservatoire. Les autres viennent d'être retrouvés par M. Ch. Bouvet à la Bibliothèque de l'Opéra. Le nº 4 manque.

= 1802 = (1)

Sei Quintetti *per due Violini, due Viole e Violoncello, Op. 62 ; per il Cittadino Luciano Bonaparte.*

1 All.º Maëstoso.

2 Andante.

3 And.e amoroso. Alto 1.º Violino 1.º

4 Allegro.

5 All.º molto.

6 All.º vivo.

(1) Bibliothèque de l'Opéra où ils ont été retrouvés par M. Ch. Bouvet. La partie de violoncelle du n° 5 manque.

Boccherini n'a composé que ces deux seuls œuvres de Quintetti pour deux violons, *deux altos* et violoncelle, qui soient véritablement originaux ; tous les autres qu'on rencontre, disposés dans cette même combinaison, entre les mains de quelques amateurs, ne sont que des reproductions, sous une forme différente, d'ouvrages antérieurs.

M. le marquis de Benavente m'avait souvent parlé des douze Quintetti ci-dessus, avec une chaleur d'admiration bien propre à accroître, s'il était possible, mon vif désir de les connaître et de les sauver d'une perte à peu près certaine, puisque les collectionneurs les plus zélés et les mieux instruits ou en ignoraient l'existence, ou ne savaient dans quelles mains les trouver. Bien longtemps je désespérai d'être plus heureux. Que de démarches, que de lettres écrites dans un but qui semblait, hélas ! s'éloigner chaque jour davantage ! Je ne me rebutai point, et, à force de persévérance et de recherches, mes efforts de dix-huit années furent couronnés d'un succès presque complet. J'eus le bonheur de découvrir et de me faire céder onze de ces quintetti, dont dix sont autographes ; il ne me manque plus que le 4e en *mi bémol* de l'op. 60. L'historique de cette découverte remplirait certainement un volume. Je suis donc doublement heureux d'un résultat qui me permettra d'ajouter aux jouissances des vrais amateurs par le don que je me propose de faire au Conservatoire de Musique, à Paris, de la collection, à peu près complète, des œuvres inédites de Boccherini (1).

Quant au mérite des Quintetti composés pour Lucien

---

(1) Ces œuvres se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Opéra.

Bonaparte, l'expression manque pour les louer dignement. Bien loin de se sentir de la vieillesse de l'auteur, ils accusent au contraire une touche plus mâle, plus hardie, soutenue par des combinaisons harmoniques où le nerf et la vigueur n'excluent aucune des autres qualités du célèbre compositeur.

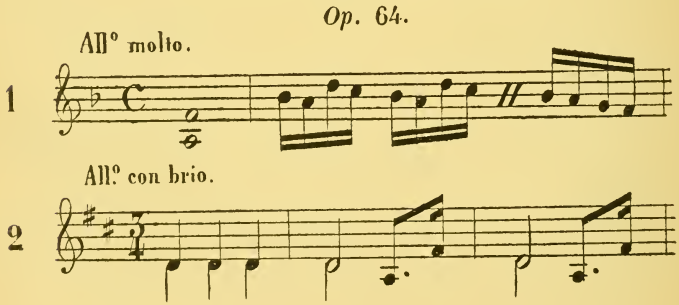
— 1802 —

Cantata *al Santo Natale di N. S. Jesu Christo, a* 4 *voci obligati, Coro e Istrumenti ; Dedicata all'Imperatore di Russia ; Op.* 63.

Cet ouvrage, qui faisait partie de la bibliothèque de feu M. Porro, a dû passer entre les mains de son gendre M. Beaucé ; toutes mes démarches auprès de ce dernier pour en avoir communication sont restées sans résultat.

— 1804 —

Sei Quartetti *per due Violini, Viola e Violoncello ; Op.* 64.



Le 1er Quatuor est superbe ; le second, d'une facture et d'une originalité également admirables, est inachevé et s'arrête après le premier morceau ; c'est le dernier accord échappé à la lyre de Boccherini. Voici ce que m'écrivait Baillot, son sublime interprète, en me remerciant de l'envoi de ces deux Quatuors : « Le Quatuor en *fa* m'avait charmé ; » le dernier... que ne l'a-t-il achevé !... Il semble qu'il ait voulu dire aux âmes pieuses : nous nous reverrons ! »

Le manuscrit autographe de ce dernier ouvrage doit être en la possession du successeur de Janet et Cotelle ; je suis sûr du moins de l'y avoir vu en 1832 (1).

Ici se termine cette longue série de chefs-d'œuvre qui ont immortalisé le nom de Boccherini (2). Néanmoins il existe, en outre, de nombreux morceaux de chant que le célèbre compositeur n'a pas mentionnés sur son catalogue, j'ignore par quel motif. Voici les thèmes de ceux que je possède, tous autographes, et de ceux dont le petit-fils de Boccherini m'a donné connaissance ; sauf trois ou quatre, ils ne portent aucune date :

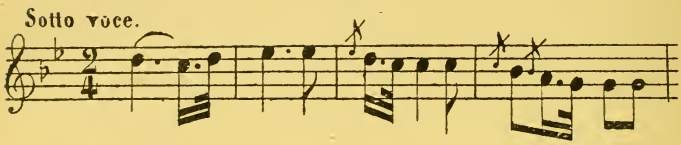
---

(1) Les deux Quatuors n'ont pu, jusqu'ici, être retrouvés.

(2) Je n'ai pas compris, dans cette seconde partie, trois Sonates inédites de Boccherini pour le Violoncelle, qui devaient être publiées par M. Fayolle (voir le *Dictionnaire Historique des Musiciens*, article Marescalchi), parce que cet ouvrage lui ayant été dérobé, et n'en ayant pas moi-même autrement connaissance, je ne me suis pas trouvé à même d'en constater l'authenticité (P.).

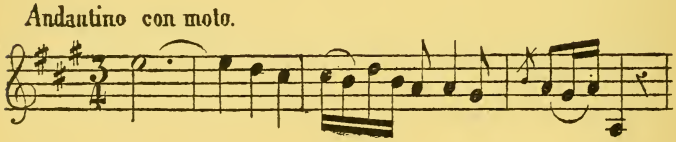
Aria Academica, con Violini, Viola e Basso (1).

Deh ! respirar lasciatemi qualche momento in pace.



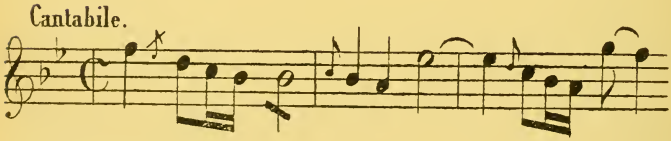
Aria Academica, con Violini, Oboe, Viola e Basso.

Caro son tua cosi per virtù d'Amor i moti del tuo cor.



Aria Academica, con Violini, Viola e Basso.

Se non ti moro al lato Idolo del cor mio.

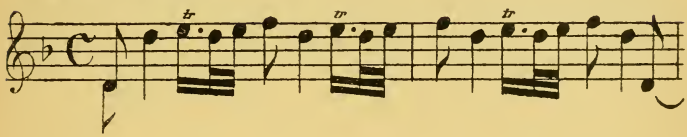


(1) Ces douze *Arie Accademiche* viennent d'être retrouvées par M. Ch. Bouvet, en partitions manuscrites, à la Bibliothèque de l'Opéra.

Recitativo Aria Academica, con Violini, Oboe, Viola, Corni a Basso.

Misera dove son ! l'aure del tebro queste ch'io respiro.

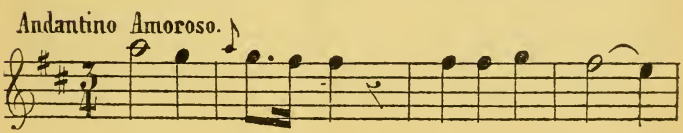
Andante recitativo.



Aria Academica, con Violini, Oboe, Corni, Viola e Basso.

Care luci che regnat sugl' affetti del mio cor.

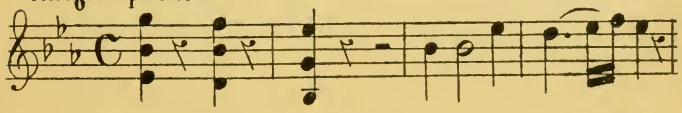
Andantino Amoroso.



Aria Academica con Violini, Oboe, Corni, Viola e Basso.

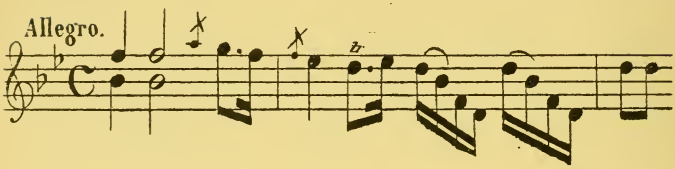
Infelice in van mi lagno qual dolente tortorella.

Allegro spiritoso.



Aria Academica con Violini, Oboe, Corno, Viola e Basso.

Tu di saper procura, dove il mio ben s'aggira.

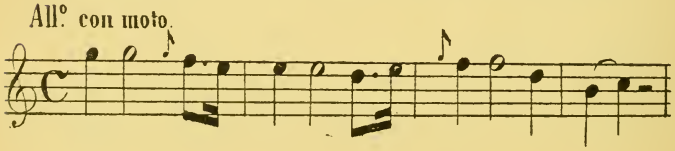


Aria Academica, con Violini, Oboe, Fagotti e Basso.

Numi se giusti siete rendente a me quel cor.

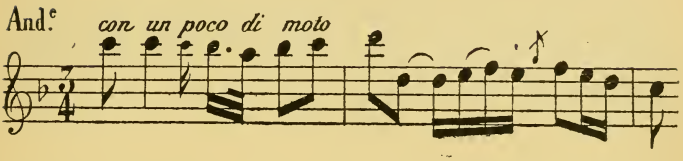
Aria Academica, con Violini, Oboe, Corni, Viola e Basso.

Caro padro a me non dei rammentar che padre su.



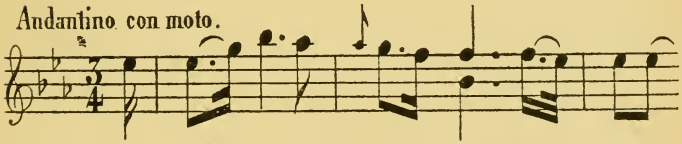
Aria Academica, con Violini, Oboe, Corni, Viola e Basso.

Ah che nel dirti addio mi sento il cor dividere.

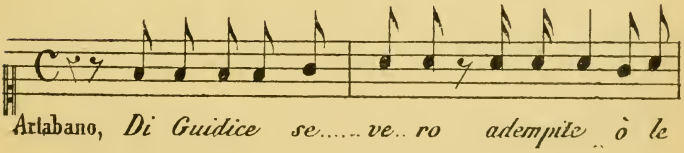


Duetto Academico, con Violini, Oboe, Corni, Viola e Basso ; 1792.

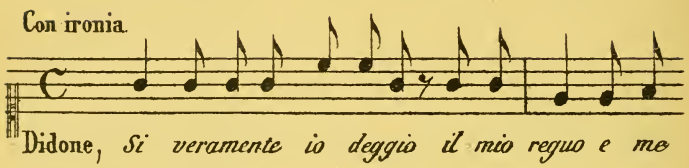
La Destra ti chiedo mio dolce sostegno per ultimo.



Recitativo e Aria Academica, con Violini, Oboe a solo, Viola e Basso.



Recitativo e Aria Academica, con Violini, Viola e Basso.



Villancicos (sorte d'ode sacrée qu'on a coutume, en Espagne, de chanter aux fêtes de Noël) *a quatro voce, a toda Orchestra* ; 1783.

Cet ouvrage a produit, lors de son exécution, un grand effet ; il est resté la propriété du petit-fils de Boccherini de même que les deux suivants :

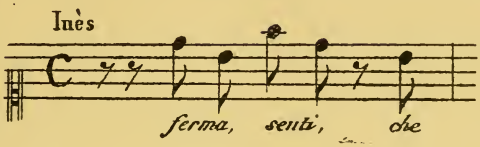
La Clementina, *Opera o Melodrama*, paroles de don Ramon de la Crux (1).

Le petit-fils de Boccherini m'apprend que c'est le *premier* opéra de son illustre aïeul qui l'a fait entendre en 1786 avec un succès éclatant. Doit-on inférer de ce mot *premier* que ce n'est pas le seul ouvrage de ce genre que Boccherini aurait composé ? Le fait mériterait d'être éclairci.

Scène d'Inès de Castro. D'après la même autorité, cet ouvrage, d'un grand mérite, serait le chant du cygne,

(1) Berlin, Ms. autogr.

la dernière inspiration du génie de Boccherini. En voici la 1re mesure (1) :



Telle est la nomenclature, aussi complète qu'il m'a été donné de la faire, des titres de Luigi Boccherini à l'admiration de la postérité. Je n'ai indiqué, dans la 2e partie de ce Catalogue, que les ouvrages originaux, car il existe, dispersés en Espagne et en France, un grand nombre de morceaux choisis et arrangés par lui-même, parmi celles de ses productions qu'il affectionnait le plus. Ainsi, outre les quatuors tirés des trios op. 44, outre les quintetti extraits tant des œuvres de piano que d'autres œuvres instrumentales, il a disposé, soit pour le marquis de Benavente, soit pour divers amateurs, des quatuors, quintetti, symphonies, etc., avec une partie de guitare obligée. Feu M. le colonel Charmont, de Montzéville, près Verdun, avait rapporté de Madrid, vers 1812, une quantité considérable de morceaux ainsi arrangés pour la guitare ; après sa mort, cette collection précieuse s'est malheureusement perdue, sans que sa famille puisse dire où ni comment.

---

(1) Paris Conservatoire.

Parmi ce genre d'ouvrages, voici l'indication de ceux dont j'ai personnellement connaissance :

Quintetti *pour 2 Violons, Alto, Guitare et Basse* (1).

Les 1er, 4e et 6e de l'op. 46 pour le Piano, publié par Pleyel. M. Cotelle, successeur de Janet et Cotelle, possède la partition autographe de ce dernier et magnifique quintetto.

Les 2e, 4e et 5e de l'œuvre posthume pour le Piano, publié par Lagarde, chez Nouzou, ainsi que les Variations sur la Retraite de Madrid qui terminent le 6e quintetto de la même publication.

Le 4e quintetto contient un Minuetto qu'on ne trouve ni dans l'œuvre de Piano, ni dans les autres compositions ; il est vraisemblablement original.

Quoique j'aie la conviction que les 12 quintetti de piano aient été tous arrangés pour la guitare par Boccherini, je ne cite que ceux que je possède ou que j'ai vus.

Un Quintetto composé des deux premiers morceaux, *Pastorale et All° Maëstoso*, du N° 6 de la collection Janet et Cotelle ; du *Grave assai* et du *Fandango* du N° 83 de la même collection.

---

(1) Deux de ces quintettes ont été réédités. V. *Die Gitarre.* Leipzig (20e et 21e Cahiers).

Un Quintetto composé du 3e Quatuor tout entier de l'op. 40, d'un *All*o *giusto* appartenant au 7e quatuor de l'op. 39, et de l'air varié du 5e quintetto pour piano, op. 46.

Un Quintetto composé, les 1er et 4e morceaux, du 1er quintetto pour hautbois, op. 45 ; les 2e et 3e morceaux, du 1er quatuor de l'op. 40.

Sinfonia a grande Orchestra *con due Violini principali, due di Ripieno, Oboe, Chitarra, Viola, Corni, Fagotto, Violoncello obligati e Basso, per il Sig*re *Marchese di Benavente*, 1799 (1).

C'est une symphonie concertante arrangée d'après le 4e quintetto de la collection Janet et Cotelle.

---

(1) Bib. de l'Opéra.

RÉSUMÉ

DU

CATALOGUE PRÉCÉDENT

MUSIQUE DE VIOLON

6 **Sonates** ..... *de Violon ou Violoncelle* ; originales.

18 **Duos**..... *pour 2 Violons* ; 6 sont originaux, 6 supposés, et 6 tirés et arrangés d'autres ouvrages de l'auteur.

50 **Trios**..... *pour 2 Violons et Violoncelle* ; 42 sont originaux ; 6 supposés et 2 inédits.

12 **Trios**..... *pour Violon, Alto et Violoncelle* ; tous sont originaux.

12 **Trios**..... *pour Flûte, Violon et Violoncelle* ; tous sont arrangés.

91 **Quartetti** ..... *pour 2 Violons, Alto et Violoncelle* ; tous sont originaux ; 67 ont été publiés, 24 sont inédits.

15 **Quartetti** ..... *pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle* ; tous sont arrangés.

18 **Quintetti**..... *pour Flûte ou Hautbois, 2 Violons, Alto et Violoncelle* ; tous sont originaux et publiés.

15 **Quintetti**..... *pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle* ; 12 sont originaux et inédits ; 3 sont tirés et arrangés des Quintetti de Piano.

113 **Quintetti**..... *pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles* ; tous sont originaux ; 93 ont été publiés, 20 sont restés inédits.

16 **Sextuors** ..... originaux, dont 2 inédits.

2 **Octuors**..... originaux, inédits.

1 **Sérénade**. .... ouvrage supposé.

1 Suite de **Menuets** *à grand orchestre* ; ouvrage original, inédit.

21 **Symphonies** ; toutes sont originales, hormis une ; 11 sont restées inédites.

8 **Symphonies concertantes**, y compris le **Concerto**, op. 8 ; toutes sont originales et ont été publiées.

1 **Concerto**..... *pour Flûte*, supposé.

5 **Concertos** .... *pour le Violoncelle* ; un seul paraît original.

MUSIQUE DE PIANO

24 **Sonates** ..... *pour Piano et Violon* ; 6 seulement sont originales, toutes les autres ne sont que des arrangements.

15 **Sonates ou Trios**, *pour Piano, Violon et Violoncelle ou Alto* ; 6 sont supposées ; les 9 autres sont tirées des Quintetti de Boccherini et arrangées avec soin.

12 **Quintetti**..... *pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle* ; originaux. Ils ont été arrangés par Boccherini lui-même pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, mais ils n'ont pas été publiés.

MUSIQUE DE GUITARE

9 **Quintetti**..... *pour Guitare, 2 Violons, Alto et Basse*, arrangés par Boccherini lui-même ; tous inédits.

1 **Symphonie concertante**, également arrangée par Boccherini, et inédite.

MUSIQUE VOCALE

Stabat Mater, *à trois voix, avec accompagnement de 2 violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse* ; publié.

Messa a quatro, *con tutti instrumenti obligati* ; inédite.

Cantata ..... *al santo natale de N.-S. Jesu Christo, a 4 voci obligati, coro e instrumenti* ; inédite.

Villancicos, *a 4 voci e toda orchestra* ; inédit.

Opera a Melodrama, La Clementina ; inédit.

14 **Morceaux de concert**, *Airs, Duos, Scènes, avec accompagnement d'orchestre* ; tous inédits.

Il résulte du résumé ci-dessus, purgé des ouvrages tant apocryphes qu'arrangés, que les œuvres originales de Boccherini, non compris la partie vocale vraisemblablement incomplète, s'élèvent à 366 morceaux divers, qui se décomposent comme suit :

6	**Sonates**.....	*pour Piano et Violon*.....	»
6	d°	*pour Violon et Basse*	»
6	**Duos**	*pour 2 Violons*	»
42	**Trios**	*pour 2 Violons et Violoncelle*, dont	2 inédits.
12	d°	*pour Violon, Alto et Violoncelle*.....	»
91	**Quartetti**	*pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*, dont.....	24 inédits,
18	**Quintetti**.....	*pour Flûte ou Hautbois, 2 Violons, Alto et Violoncelle*	id.
12	d°	*pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle*.....	id.
113	d°	*pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles*, dont....	20 inédits.
12	d°	*pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle*, dont.	11 id.
16	**Sextetti**	*pour divers instruments*, dont	2 id.
2	**Octuors**.....	—	2 id.
1	Suite de **Menuets**	*à grand orchestre*.....	1 id.
20	**Symphonies**, dont.....		11 id.
8	**Symphonies concertantes**.....		id.
1	**Concerto**.....	*de Violoncelle*.....	id.
Total. 366	Compositions instrumentales diverses, dont.....		74 inédites.

APPENDICE

TRADUCTION DES LETTRES (1)

I

Au Marquis LUCCHESINI, Chambellan, à Postdam.

Le départ du Ministre von Hoym (lequel est accompagné du Conseiller Mustau, un digne *gentleman*) me fait perdre l'espoir de revoir jamais le grand Roi. J'avais espéré courir une grande chance qui m'eût permis de revoir cette province ; le rappel du Ministre m'a fait perdre la partie.

C'est pour moi une véritable consolation d'apprendre que l'état intéressant de Madame la Marquise progresse heureusement. Puisse-t-elle vous donner des descendants qui vous ressemblent ! Lenisque Ilithya tuere matrem ! Je me représente avec une pleine et sincère satisfaction la manière dont vous manifesterez les droits sacrés du père, qu'elle vous confie. Depuis plusieurs mois, je ne vois plus la

(1) Cette lettre figure dans le recueil publié par La Mara, vol. I, p. 270. *Musikerbriefe.*

signora Zanetta. Elle est restée longtemps à la campagne, et, au moment de son retour, je me suis trouvé confiné dans ma chambre par suite de fréquents crachements de sang et plus encore, par suite de forte enflure des pieds qui s'accompagnaient d'une disparition à peu près complète de mes forces.

Je n'ose pas vous importuner des questions que je désirerais vous poser ; mais je ne puis m'empêcher de vous dire que j'ai lu dans mon journal de Berlin que Potemkin avait rassemblé 17 Régiments de sa division qui étaient dispersés et qu'il s'est proclamé souverain de la Crimée et de ses dépendances.

N. B. — Le tranquille et paisible Peppino (Joseph II) le sait. Aussi incroyable que m'apparaisse cette nouvelle, aussi agréable elle serait pour moi, si elle était vraie ; car elle convaincrait les deux dames de Tsarskoie-Selo de la fidélité de leurs chers alliés.

Que dites-vous de Birster et de Nicolai ? Quelle mansuétude respire dans leurs écrits ? Que Dieu nous préserve, nous catholiques, de ce genre de patriotes et d'amis de l'humanité !

Mes plus humbles compliments à la Marquise aux ordres de laquelle je suis.

Adieu, aimez votre

LUIGI BOCCHERINI.

Breslau, le 30 *juillet* 1787,

P.-S. — Je suis ravi de M. le Comte Munarrini.

II

A Monsieur Ignace PLEYEL,
Rue Neuve des Petits-Champs, nº 29,
Entre les rues Chabanais et Sainte-Anne, à Paris.

Madrid, le 30 *Avril* 1798.

Très estimé Monsieur et ami,

Il me semble que le contenu de ma dernière lettre ne méritait point d'être ainsi négligé : en présence donc de votre si long silence, je prends le parti de vous adresser la présente par une troisième main, pour être sûr de savoir en son temps qu'elle fût consignée dans la vôtre.

Je vous prie de considérer qu'il s'est déjà écoulé plus de 16 mois depuis que vous avez en votre possession la première remise de 58 morceaux de musique, et que votre obligation la plus sacrée vis-à-vis de moi était de me les retourner dès qu'ils auraient été copiés ; que, jusqu'à cette heure, je vous les ai vainement réclamés ; que la privation que j'en ai (par votre seule faute), m'a causé et cause beaucoup de préjudice à mes intérêts, et finalement que je ne demande qu'une seule chose : que vous me rendiez justice.

Considérez encore que, passé le temps nécessaire pour recevoir réponse à cette lettre, je me verrai obligé et forcé, contre ma volonté, de prendre toutes les mesures et faire tous recours que je jugerai opportun, afin d'obtenir mes manuscrits ; et si les conséquences vous sont désagréables, ce ne sera pas ma faute, mais bien seulement la vôtre, parce

que vous me donnez un juste motif de recourir à cette extrémité, laquelle j'ai voulu éviter jusqu'ici pour le motif de courtoisie et pour l'estime et la considération que vous méritez par ailleurs. Pour ce qui est de la seconde remise des 110 autres morceaux, j'attendrai jusqu'à la fin de l'année courante, délai qui me paraît plus que suffisant pour en faire une copie, puisque depuis environ 8 mois, ils se trouvent en votre possession. Après vous avoir averti déjà trois ou quatre fois, considérez donc bien que je ne puis vous donner preuve plus claire de la considération et amitié que je vous conserve et avec lesquelles je suis

Votre très dévoué Serviteur et Ami (1),

LUIGI BOCCHERINI.

III

A Monsieur Ignace PLEYEL, *auteur*,
Rue Neuve des Petits-Champs, n° 24,
entre les rues Chabanais et Sainte-Anne, à Paris.

Madrid, 18 *Mars* 1799,

Mon très cher ami,

Votre chère lettre datée du 2 du mois courant, est arrivée à temps pour empêcher que mes deux œuvres en question

(1) Cette lettre fait partie des archives de la Maison Pleyel. Celle-ci possède une série fort intéressante de lettres de Boccherini dont l'obligeanee de M. Marc Pincherle nous a permis de prendre connaissance.

soient allées à Londres ; votre silence me faisait croire que votre mauvaise humeur durait encore à mon égard : mais ayant constaté, avec un inexprimable plaisir, tout le contraire dans votre lettre précitée, j'ai renoncé à quelque petit avantage matériel que l'on me promettait en plus, pour conserver (ainsi que je l'ai fait fidèlement par le passé), la préférence à mon cher Pleyel. Les deux œuvres en question sont donc pour vous. Je vous ai écrit quelquefois, dans les temps passés, que je me trouvais sollicité par de nombreux agents de quelques éditeurs de Paris : tel M. L'Ohest représentant le Duc, M. Maus pour la veuve de Vogt, M. Sandos pour Naderman, pour ce dernier encore, il Signor Pignatelli, et bien d'autres, etc. A tous ceux-ci ma réponse a toujours été qu'avant de savoir les dernières décisions de Pleyel et de recevoir ses lettres, ma parole lui était donnée, et à cette parole je n'ai jamais manqué. Et quand ils en viennent à se disputer à ce sujet, mettez-les au défi de vous montrer une lettre de moi : non seulement ils ne pourront la produire, mais pas même une seule ligne de ma main. Je ne me suis jamais offert et ne m'offrirai à personne. Que ce soit là une preuve convaincante de la parole que je vous ai toujours gardée et que je vous garderai jusqu'à ce que vous veniez à en manquer vis-à-vis de moi, ce dont je vous crois incapable. La seconde preuve, c'est que lesdites œuvres se trouvent encore en ma possession : ne soyez donc pas si crédule et prenez-vous-en moins à celui qui a de l'estime pour vous et qui est incapable de manquer de parole à qui que ce soit, tel est Boccherini. Disposez donc selon votre bon plaisir de la lettre de change de 100 doublons, au sujet des deux œuvres ; et, ainsi que vous avez convenu pour le prix, j'espère

que vous aurez accepté toutes les autres conditions contenues dans ma lettre du 24 décembre 1798 qui, pour être honnêtes, vous conviendront, je crois, mais je serais heureux que vous les discutiez afin de pouvoir vivre en sécurité, afin que les discordes qui se sont produites entre nous par le passé, et dont vous savez que d'autres voudraient profiter, ne puissent renaître. Voici près de 40 ans que je suis compositeur, et je ne serais pas Boccherini si j'avais écrit comme vous me le conseillez, et vous non plus ne seriez pas Pleyel, et le Pleyel que vous êtes : j'en veux pour preuve votre œuvre de Quatuors dédiée au Roi de Naples, que j'écoute toujours avec beaucoup de plaisir, de même que plusieurs autres œuvres de vous, vraiment magistrales et superbes. Vous ne pouvez dans celles-ci suivre votre conseil, c'est-à-dire la facilité, et la brièveté ; en pareil cas, adieu modulation, et travail des thèmes donnés, etc., etc.

En peu de mots, on ne peut dire et méditer que peu. D'autre part, je me fais une raison, et me rends compte que les pauvres *dilettanti* ne peuvent que rarement réussir dans les morceaux travaillés, par suite de la difficulté des mouvements, de l'intonation, et pour d'autres motifs ; c'est pourquoi je vous promets de vous satisfaire aussi à ce point de vue, d'autant plus que la spéculation commerciale l'exige encore. Mais, ne voulant pas perdre la réputation qui est mienne, et ce renom qui m'a coûté tant de peine à acquérir dans le Monde, restons donc d'accord sur ce point ; dans l'œuvre des quatuors et dans toutes les autres que j'écrirai, deux seront selon mon style et ma manière, et quatre selon votre désir : mais considérez qu'il n'y a rien de pire que de lier les mains à un pauvre auteur, c'est-à-dire de tracer

une limite à sa pensée et à son imagination en l'assujettissant à des préceptes ; je crois qu'il en sera de même pour vous, mais je vous répète qu'en toutes choses je désire vous contenter. Actuellement, je suis de nouveau très occupé et je ne serai libre qu'au début de juillet prochain ; je commencerai alors l'œuvre de Quatuors, que j'espère terminer avant la fin de l'année courante. (Ici, un grand espace libre avant la formule de salutation).

Je vous souhaite tous les biens, et notamment le rétablissement de la santé de vos chers Fils. Aimez-moi comme je vous aime et croyez que je suis de tout cœur

Votre très affectionné ami et serviteur,

LUIGI BOCCHERINI (1).

IV

Au Citoyen M. J. CHÉNIER,

Représentant du Peuple.

Madrid, 8 *Juillet* 1799 (2).

Citoyen Représentant,

Il y a longtemps que je suis informé par M. de Sandoz de la bonté que vous avez pour moi, et pour mes productions

---

(1) L'autographe de cette lettre appartient à la Bibliothèque du Conservatoire.

(2) *Isographie des hommes célèbres.* Vol. I, 1828-30. Cette lettre provient de la Collection de M. Bérard.

harmoniques, Citoyen-Représentant ; c'est pour cela que vous ne vous étonnerez pas que j'ose vous écrire la présente lettre, et pour le motif suivant.

Je viens de remettre à l'ambassadeur de la République une œuvre (1) que j'ai écrite et dédiée à la Nation Française, en témoignage de la vive reconnaissance et gratitude que j'éprouve à l'égard de cette grande nation, qui, plus que toute autre, a senti, honoré et aussi exalté mes pauvres compositions jusqu'à les qualifier de « célestes », ainsi qu'il est dit dans le journal *La Décade*, n° 36. J'en ai facilité l'étude à tous ceux qui peuvent en jouir ; ces compositions m'ont coûté près de 5 mois de labeur et d'étude : si j'ai fait quelque chose de bon, je l'ignore ; je sais bien que la musique est faite pour parler au cœur de l'homme ; et c'est ce à quoi je m'efforce de parvenir, si je le puis : la musique privée de sentiment et de passions est insignifiante ; d'où il résulte que le compositeur n'obtient rien sans les exécutants.

Votre très humble Serviteur,

LUIGI BOCCHERINI.

---

(1) Il s'agit de l'op. 57 de l'auteur écrit en 1799 : Six Quintettes pour le Piano-Forte, avec accompagnements obligés et concertants de 2 violons, Alto et Violoncelle. Cette œuvre a paru à Paris chez l'éditeur Nouzou et fut dédiée par celui-ci à la Duchesse de Berry.

V

A Monsieur SIÉBER, père,

Editeur de musique,

rue Honoré, n° 85,

à Paris.

Madrid, le 24 *Août* 1801.

Très estimé Monsieur,

Ce n'est que le 19 courant que me fut remise, par une personne inconnue, une lettre de vous sans date ; mais cette lettre me fait comprendre que vous m'avez encore écrit à la date du 3 mars dernier ; cependant je vous affirme sur mon honneur que, depuis votre dernière lettre du 11 septembre, je n'ai plus rien su de vous, et, par conséquent, il y a presqu'un an que je suis privé de vos lettres et cela jusqu'au moment où m'est parvenue celle à laquelle je réponds maintenant. Je n'ai rien su de Walteman (1) et des mille lires que celui-ci devait me faire tenir au début de cette année (cela résultait de la lettre que vous m'avez envoyée ouverte, de sa part) n'ont pas été payées ; non plus que les 600 livres pour le *Stabat Mater*, de manière que, par suite de ce silence et inaction, j'ai eu quelque dommage à subir, j'ai dû suspendre le travail que j'exécutais pour vous, et prendre des engagements dans ce pays-ci, la situation de ma maison l'exigeant ainsi.

---

(1) Naderman, l'éditeur ?

J'ai reçu, non sans de désagréables contestations, les mille lires pour les quatuors que vous connaissez, et de tout ceci j'ai eu le plaisir de vous avertir dans mes lettres du 8 octobre et du 20 novembre de l'an passé : à la date du premier décembre, je vous ai écrit encore en vous remettant l'acte de cession de cette œuvre, lequel demeure enregistré ici en cette Ambassade de France, selon l'usage. Enfin, je vous ai écrit de nouveau le 5 février de cette année, et je n'ai reçu aucune réponse à ces différentes lettres, ce qui me cause beaucoup d'étonnement, étant sûr et certain qu'au moins deux de celles-ci ont été remises entre vos mains ; M. Ferino de Paris l'a écrit à son correspondant, mon ami, M. Vincent Salucci à Madrid. Quoi qu'il en soit, je ne suis nullement coupable du retard qui en est résulté : l'œuvre des Quatuors est ici en ma possession avec le *Stabat Mater* : je les remettrai à la personne qui sera chargée de me payer les 600 lires pour cette dernière œuvre, étant donné que, je le répète, la première m'a été soldée.

J'en viens maintenant à vous indiquer le moyen le plus rapide pour le paiement et l'expédition des œuvres, qui parviendront aussitôt entre vos mains ; et il se réduit simplement à ce que vous donniez des ordres à M. Ferino de Paris de faire payer ici à M. Vincent Salucci les sommes nécessaires, avec l'ordre de Ferino de recevoir de moi les œuvres et de les expédier à Paris, et vous serez aussitôt servi. Pour ce qui est de l'avenir, dès que j'aurai terminé les travaux commandés dans ce Pays-ci, et étant donné que j'ai pris l'engagement d'écrire pour l'ambassadeur de France, et que je ne sais quel genre d'œuvre de moi il désire, — je vous aviserai... (ici une lacune, le papier étant déchiré) ; tant (?) que j'aurai vie et santé, je tiendrai la parole que je vous ai donnée, ne

pouvant le faire maintenant, par suite de l'incident qui m'a privé de vos lettres pendant presqu'un an. Je me réjouis que celui-ci n'ait pas eu pour cause quelque dommage subi par votre santé : répondez-moi aussitôt, par la poste, à mon adresse, et croyez que je suis plein de respect et de considération pour vous.

Votre très obligé et reconnaissant serviteur,

LUIGI BOCCHERINI.

Calle de la Madera alta n° 18. Premier étage à Madrid (1).

Acte de décès de Boccherini

Paroisse S. Justo de Madrid.

Registre de 1804 à 1813, folio 86[2]

M. Louis Boccherini, originaire de la ville de Lucques, chef-lieu d'un archevêché en Toscane, voisin de cette Cour, veuf en premières noces de Mme Clementina Pelicho, et en secondes noces de Mme M^a^ (Maria) del Pilar Joaquina Forreti, décéda le vingt-huit mai mil huit cent-cinq, rue Jesus-Maria, maison n° cinq. Il reçut les Saints Sacrements, testa le six septembre mil sept cent quatre vingt-dix-neuf par devant Antonio Martinez Llorent, notaire de S. M. Il laissa pour le salut de son âme cinquante messes avec une aumône de quatre réaux. Il nomma pour exécuteurs testamentaires sa défunte femme Mme M^a^ del Pilar Joaquina Forreti, Messieurs

(1) L'autographe de cette lettre appartient à la Bibliothèque du Conservatoire.

Louis-Marc et Joseph-Mariano Boccherini, ses fils ; et pour héritiers les dits Louis, Joseph, et Marie Thérèse, Marianne et Isabelle Boccherini y Pelicho, ses enfants, issus du mariage avec ladite Clementina Pelicho. Il fut enseveli dans cette Paroisse de S. Justo et donna à sa fabrique trente-trois réaux.

Signé :

Dom° Herrera.

Annonce du décès de Boccherini dans le *Journal de Paris* an 13 (1805), p. 2034 :

« M. Boccherini, célèbre violoncelle (sic), vient de mourir à Madrid dans sa 70e année. Ses derniers ouvrages, au nombre de cinquante quatuors, quintetti ou Sextuors, sont entre les mains de M. le Comte de Bénévent, son protecteur. » (8 Juillet 1805).

Boccherini n'était, en réalité, âgé que de 62 ans, car il naquit à Lucques le 19 Février 1743.

ŒUVRES RETROUVÉES

POUR LES INSTRUMENTS

Concerto en *ré* pour *violoncelle* (acc. 2 viol. ; 2 flûtes, Alto et Basse). Berlin Ms. 2002.

Concerto en *mi bémol* pour *violoncelle* (Part. autogr.) Milan Conservatoire (Archivio Noseda, nº 1188.)

Concerto *per il Clavicembalo* (*mi bémol*). (Quatuor, 2 hautb. 2 Cors). Dresd. Mus.

Concerto en *ré* pour violon (dédié à Filippo Manfredi), réédité par M. Dushkin.

Sonate pour alto et basse (Milan. Conserv.) Archivio Noseda, nº 1204.

Deux Duos pour deux violons *Id.* *Id.*

Sinfonia in re *Id.* *Id.*

20 **Sonates** pour violoncelle et basse (*Id. Id.*)

11 **Quintettes** (avec deux altos) op. 60 et 62 (dédiés à Lucien Bonaparte). (Le nº 4 de l'op. 60 fait défaut). Paris. Bibl. de l'Opéra.

Ballet espagnol (1774). Partition et parties Ms. Darmstadt.

Concerto *per il Piano forte* (*ut majeur*). Transcription d'un Concerto de violoncelle. Berlin, ms. 19.

Deux Menuets (orchestre). Mus. F. 1389. Modène Bib. Estense.

ŒUVRES VOCALES

Credo à 4 voix avec orchestre. Bibl. de Parme.

4 **Motets** et fragments de messe. Einsiedeln.

Dans Latrobe, 4 chants religieux.

La Confederazione dei Sabini con Roma. Cantate (1765) : V. Rivista Italiana fasc. 2. 1929.

La Clementina, opéra en deux actes (1786). Berlin autogr. Ms. 2000.

11 **Aria Accademiche** et un **Duetto** (1792). Bibl. de l'Opéra.

Aria : Mi dona mi renda quell'alma. Bibl. de Parme.

ÉDITIONS MODERNES

Editions PETERS : 1 vol. de Quatuors.
1 de Quintettes.

LITOLFF : Trios à cordes op. 38.
Duos pour deux violons.

RICORDI : *Partitions Revision Polo* : Quatuors op. 6, 2 vol.
Id. op. 1, 10, 27, 33, 2 vol.

RICORDI : *Partitions* (Format Vade-Mecum). Florence. Guidi.
Quintetto op. 37 nº 1 (do mineur).
op. 37 nº 2 (ré).
op. 47 (la mineur).
op. 47 (mi bémol).
op. 13 (mi majeur).
Quartetto op. 1 nº 1 (ut mineur).
Quintettino (Musica notturna di Madrid), 1780. Chr. Bachmann. Hanovre, 1922.

LEGOUIX (O.). Six quintettes op. 46 pour piano, deux violons, alto et violoncelle (en parties).

NAGEL (A.) Deux *terzetti* inédits (op. 54) composés en 1796. Musik. Archiv. Hanovre (1929).
Quintettes avec guitare. V. *Die Gitarre*, Leipzig. Cahiers 20 et 21.

BIBLIOGRAPHIE

BACHAUMONT (*Mémoires secrets*).

BELOSELSKY (Prince de). — *De la Musique en Italie* (1778).

BERTINI. — *Dictionnaire de Musique.*

BERTINI (M. D.). — *Ritratto di Boccherini* (1877) pour l'Edition du *Stabat.*

BOCCHERINI Y CALONJE (D. Alfredo). — *Luis Boccherini*, Madrid 1879.

BOUVET (Ch.). *Inventaire des Manuscrits autographes de Boccherini appartenant à la Bibliothèque de l'Opéra.* V. *Revue de Musicologie*, nº 32. Novembre 1929.

BURNEY (Ch.). — *Histoire de la Musique.*

CARPANI (G.). *Le Haydine* (Lettres 1808).

CERU (D. A.). — *Cenni intorno alla vita e le opere di Luigi Boccherini*, Lucca, 1864.

CHRZANOWSKY (Witold). — *Le rondeau instrumental et les formes du rondeau au* XVIIIe *siècle.* Leipzig, 1911.

CRISTAL (Maurice Germa, dit). — *Boccherini et la musique en Espagne.* Etude parue dans le *Ménestrel* (Février-Août 1875.)

EXIMENO (l'Abbé). — *Delle origine, e delle regole della musica* (1774).

EITNER. — *Quellenlexikon* (art. Boccherini).

FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens* (art. Boccherini).

GERBER. — *Lexikon der Tonkunst* (Tome I), 1790.

GERVASONI (Carlo). — *Varie Notizie Storico-musicali.*

JUNKER (Carl-Ludwig). — *Zwanzig Componisten*, Berne, 1776.

MALFATTI (G.). — *Luigi Boccherini* (Lucca, 1905).

MAZZAROSA (le Marquis Antoine). — Œuvres.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.). — *Reisebriefe aus den Jahren*, 1830-32 (Leipzig, 1864).

MESS. — *Ritratto Siorico della Musica.*

MEYSEL. — *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig, 1817.

MOSER (Andreas). — *Geschichte des Violinspiels.*

NEF (Dr Oskar). — *Geschichte der Sinfonie*, Leipzig, Breitkopf, 1921.

PHOTIADÈS (Constantin). — V. *Revue de Paris*, 1^or Décembre 1926, « Gloires de jadis et d'aujourd'hui. »

PUCCINI (Prof. Michele). — *Cenni Storici della Musica in Lucca* (1863).

RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire des Musiciens.*

SAMIE (Mme Paul de), née Lucy DE LAMARE. — *L'Aube du Romantisme.* Chênedollé, Thèse Caen, E. Domin, 1922.

SCHLETTERER (Dr H. M.). — Luigi Boccherini. *Musikal, Vortræge*, IV.

SONDHEIMER (R.). — *Theorie der Sinfonie.* Leipzig, Breitkopf, 1925.

SPOHR (Louis). — *Autobiographie.*

THOURET (G.). *Catalogue de la Bibliothèque musicale privée de l'empereur*, (1895), Berlin.

TORCHI (Luigi). — *La musica istrumentale in Italia.* Turin, Bocca, 1901.

PÉRIODIQUES

Allgemeine Mùsik Zeitung, 1798-1805.

Annonces, affiches et avis divers (1797).

L'Art ancien et l'art moderne (1851), art. de Scudo sur L. Picquot.

L'Art musical (18 février 1864), Scudo d'après Fétis.

La Décade philosophique, An VI (1797).

L'Esprit des journaux (1775).

Journal de Paris (1781).

Journal des Savants, An V.

Le Ménestrel (1875). Etude de Maurice Cristal.

Mercure de France (1767-1786).

Gazetta di Milano, 1852, 1856, 1892, 1901, 1905 (pour la commémoration de Boccherini).

La Réforme musicale (1870).

Revue et Gazette musicale (1851).

Revue musicale (Fétis), (1829). Tome 5, p. 536.

Revue de Paris (1845).

Rivista Italiana (1920), fasc. 4. Art. de Sondheimer.

Berliner Monatschrift (art. de Reichardt).

Z. I. M. G. 1904-5. (*Revue de la Société Internationale de musique*): Ein italienisch-spanischer Meister der Kammermusik (V. N. M. Z. 26, 17).

Zeitschrift für Mùsikwissenschaft, mars-mai 1928 (Art. de E. v. Zchinsky-Troxler).

ADDENDA

Page 152. Quintette n° 3 : au lieu de Cantabile, lire *Andantino Lentarello.*

Page 160. (au haut de la page) le tempo de la *Sinfonia* (1788) est *Allegro vivo assai.*

Page 161. Le 1er Quartettino (en la) porte, en titre, *Allegro moderato.*
Id. Le 2e *Id* (en ut) s'intitule : *Andante.*
Id. Le Quintettino (en si mineur) : *Andante affettuoso.*
Id. L'Ottetto (en mi bémol) : *Andante lento.*

Page 162. Le 1er quintetto (en ré) : *Allegro moderato.* Il est à remarquer que le second accord doit être rectifié comme suit : *la do #-mi.*
Id. Le 1er quartetto (en la) : *Allegretto moderato.*
Id. Le 2e *Id.* (*Id*). *Allegretto con moto.*
Id. Le 1er Quintettino (en mi bémol) : *Andante affettuoso.*

Page 163, Le 1er Quartettino (en si bémol) : *Maestoso assai.*

Page 165. Le Quintettino n° 3 (en si bémol) : *Allegretto moderato.*
Id. Le Quintettino n° 6 (en si bémol) : *Andantino lento.*

Page 169. Le premier Quintette (en ut) : *Allegro vivace.*
Le deuxième (en si bémol) : *Andante con moto.*
Le cinquième (en sol) : *Allegro con moto.*

Page 170. Le Quintette n° 2 (en mi bémol) : *Andante con un poco di moto.*
Le n° 3 (en fa) : *Andantino amoroso.*
Le n° 6 (en mi) : *Allegro vivo assai.*

5508-96
ar

Date Due

1/2/94			

Library Bureau Cat. No. 1137

WELLESLEY COLLEGE LIBRARY
3 5002 03072 5787

ML 410 .B66 P4

Picquot, Louis.

Notice sur la vie et les
ouvrages de Luigi

ML 410 .B66 P4
Picquot, Louis.
Notice sur la vie et les
ouvrages de Luigi